ВЕЛИКИЕ УМЫ РОССИИ

Сергей ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ

3

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В большом зале Царскосельского дворца погас свет; государь император, члены царской фамилии и все собравшиеся на большом белом экране увидели цветные изображения: цветы, пейзажи, лица детей. Зрители были в восхищении. Когда сеанс закончился, автор коллекции С.М. Прокудин-Горский с волнением рассказал Николаю II о своем грандиозном проекте «Вся Россия».

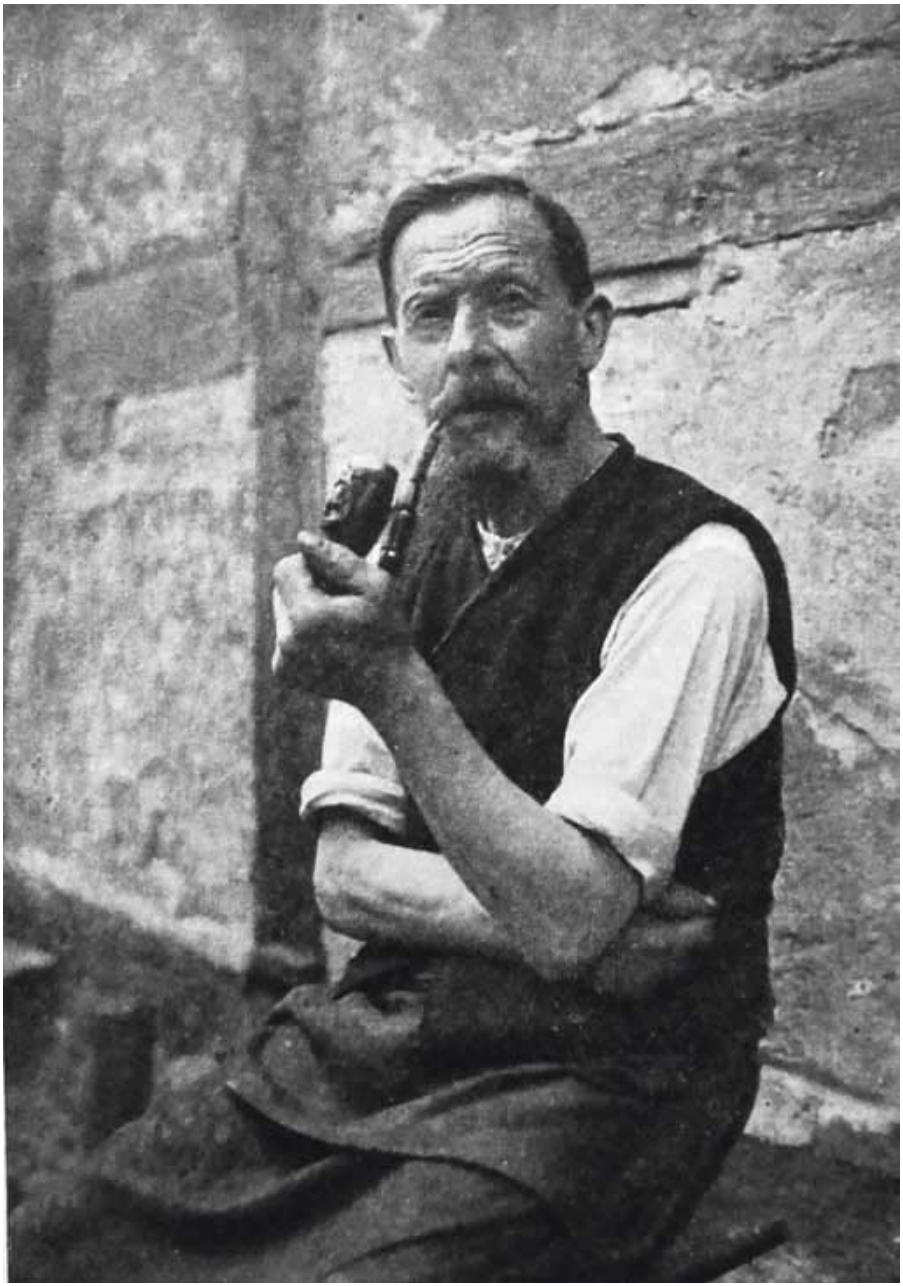
История фотографии – это во многом история открытий и изобретений, ставших вехами на пути от массивного деревянного аппарата к компактной цифровой камере, от долгих процессов печати – к копированию снимка одним движением руки. В отечественной культуре был фотограф и ученый, популяризатор фотографии как сферы искусства и предмета науки, внесший великий вклад и в мировую художественную практику.

- Людмила Сёмова
  -
  -
  - Семья. Путь в фотографию
  - От увлечения к профессии
  - «Фотограф-Любитель»
  - «Фотография в натуральных цветах»
  - Технологические процессы – ступени прогресса
  - Авторское право фотографа
  - Его Россия. Его эмиграция
  - Знаменательные даты и события, связанные с фотографической деятельностью С. М. Прокудина-Горского

Людмила Сёмова
Сергей Михайлович Прокудин-Горский
18 (30) августа 1863 – 27 сентября 1944

© ИД «Комсомольская правда», 2016 год

* * *



С. М. Прокудин-Горский. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 5

Семья. Путь в фотографию

Сергей Михайлович Прокудин-Горский – ученый, изобретатель в сфере фотографии и кинематографа, автор брошюр и многочисленных статей по фотографии, в течение четырех лет (1906–1909) редактор-издатель журнала «Фотограф-Любитель», автор уникальной коллекции цветных фотоснимков «Вся Россия» – принадлежал к старинному дворянскому роду. Его предок, татарский князь Муса Мурза, принявший православие и получивший имя Петр, сражался на Куликовом поле на стороне Дмитрия Донского и потерял в той битве всех сыновей. Князь Дмитрий отдал ему в жены княжну Марию из династии Рюриковичей и вотчину с названием «Гора», отчего пошла фамилия Горский. Внук Петра получил прозвище Прокуда, т. е. «проказник». С 1792 г. род стал официально именоваться Прокудиными-Горскими.

С. М. Прокудин-Горский родился в фамильном имении Фуникова Гора во Владимирской губернии, недалеко от г. Киржач (биограф С. Гаранина указывает местом рождения г. Муром). Деревня существует по сей день, возрождается церковь Михаила Архангела, где крестили Прокудина-Горского. Владимирская губерния – край со своей неповторимой красотой, с ним связаны имена выдающихся отечественных фотографов: в г. Мстёра жил и работал Иван Иванович Щадрин (1880–1946), с селе Васильевском Шуйского уезда родился Василий Никандрович Сокорнов (1867–1946), ставший лучшим фотографом крымской природы.

Предки Прокудина-Горского служили на дипломатическом, военном и гражданском поприщах, участвовали в ополчении 1812 г. и в обороне Севастополя в 1854–1855 гг. Лейб-гвардии офицер Михаил Иванович Прокудин-Горский (1744–1812/13?), прадед Сергея Михайловича, был драматургом, автором пьесы «Валерия, или Действие души великой и благородной» (1773) и комедий «Уединенное размышление деревенского жителя» (1773), «Добродетель, увенчанная верностью» (1774), «Судьба деревенская в нравах деревенских жителей» (1782), «Туалет, или Уборной деревенской столик» (1802), текстов «Торжествующий град Владимир. На случай открытия Владимирского наместничества» (1778), «Речь при открытии Танбовского наместничества, говоренная в торжественном собрании…» (1779), «Историческое похвальное слово генералу-аншефу, сенатору и кавалеру Ерапкину» (1805), а также написал «Сокращенное познание математики от начала арифметики до фортификации

или военной архитектуры, с приличными тому чертежами изданное в пользу Российского благородного юношества» (1803). В названиях произведений обращает на себя внимание интерес к теме нравственного воспитания, душевных добродетелей – характерная черта русской интеллигенции. Нельзя не отметить и еще одно свойство: разносторонность интересов и талантов представителя рода Прокудиных-Горских. Две эти черты окажутся столь же характерными для Сергея Михайловича, выдающегося деятеля отечественной науки и культуры.

У Михаила Ивановича было два сына: Николай Михайлович, дед нашего героя, и Сергей Михайлович (?–1847). Егор Сергеевич, внук Михаила Ивановича (1820–?), лесничий, был автором книги охотничьих рассказов «Поездка в Карачаевские болота» (1867).

Отец Сергея Михайловича, Михаил Николаевич (1834/35?–1896), служил в Тифлисском гренадерском полку, вышел в отставку в чине подпоручика, затем работал в канцелярии Владимирского дворянского депутатского собрания, дворянским заседателем в Ковровской опеке, в начале 1870-х гг. – агентом Ярославско-Костромского земельного банка в Муроме, позже – почетным блюстителем Мытного двухклассного министерского училища в Гороховецком уезде, сверхштатным чиновником канцелярии Совета Императорского человеколюбивого общества. У Сергея были младшие сестра и два брата: Мария Михайловна (1869/70?—?), Александр Михайлович (ок. 1872–?) и Владимир Михайлович (1879–1960); Алексей Михайлович (род. в 1875 г.) умер во младенчестве.

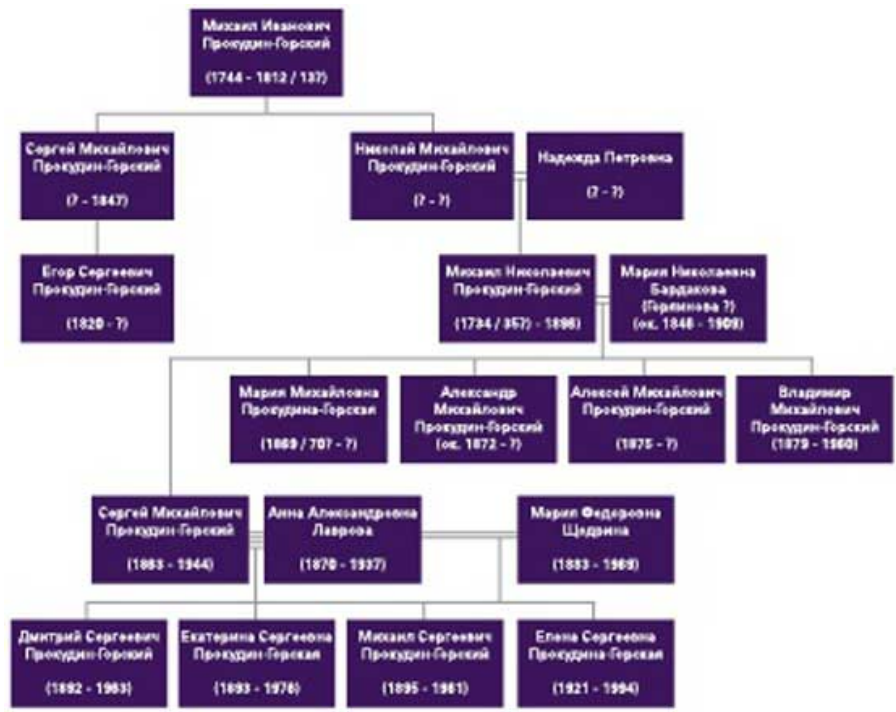
Мать Сергея Михайловича Мария Николаевна (ок. 1846–1909, Гатчина), в девичестве Бардакова (Горяинова?), с 1882 г. была владелицей «Михайловской мануфактуры», занималась благотворительностью.

Прокудин-Горский три года воспитывался в Александровском лицее в Петербурге (документально не подтверждено). Не окончив, в 1886–1888 гг. слушал лекции на физико-математическом факультете Санкт-Петербургского университета. К этому времени относится его знакомство с Дмитрием Ивановичем Менделеевым, заведовавшим там лабораторией, и, вероятно, учеба у последнего. В написанных в 1922 г. автобиографических записках Сергей Михайлович упоминал о полете Менделеева на воздушном шаре для наблюдения солнечного затмения (1887); о существовании записок известно, однако тексты их утеряны.

Одной из научных проблем, которыми занимался великий химик, был *ортохроматизм* – учение о правильной передаче оттенков цвета в черно-белой фотографии. То же войдет в сферу

интересов Прокудина-Горского, спустя немного времени увлекшегося фотографией. Но в 1888 г., оставив занятия в университете, он стал слушателем Императорской Военно-медицинской академии, которую также не окончил. Кроме того, занимался живописью в Императорской академии художеств и увлекался игрой на скрипке.

В 1890 г. Сергей Михайлович поступил на службу в Демидовский дом призрения, социально-учебное заведение для девочек из бедных семей, позже преобразованное в Женское коммерческое училище, первое в России. Отец в то время был в Демидовском доме почетным членом. Делая карьеру государственного служащего, Сергей Михайлович в 1903 г. получил чин титулярного советника.


Михаил Иванович Прокудин-Горский (1744 - 1812 / 13?)
Сергей Михайлович Прокудин-Горский (? - 1847)
Николай Михайлович Прокудин-Горский (? - ?)
Надежда Петровна (? - ?)
Егор Сергеевич Прокудин-Горский (1820 - ?)
Михаил Николаевич Прокудин-Горский (1784 / 85?) - 1866)
Мария Николаевна Бардакова (Германова ?) (ок. 1848 - 1909)
Мария Михайловна Прокудина-Горская (1869 / 70? - ?)
Александр Михайлович Прокудин-Горский (ок. 1872 - ?)
Алексей Михайлович Прокудин-Горский (1875 - ?)
Владимир Михайлович Прокудин-Горский (1879 - 1960)
Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1883 - 1944)
Анна Александровна Лаврова (1870 - 1937)
Мария Федоровна Щедрина (1883 - 1969)
Дмитрий Сергеевич Прокудин-Горский (1892 - 1963)
Екатерина Сергеевна Прокудин-Горская (1893 - 1976)
Михаил Сергеевич Прокудин-Горский (1895 - 1961)
Елена Сергеевна Прокудина-Горская (1921 - 1994)

Генеалогическое древо рода С. М. Прокудина-Горского от прадеда до детей

Женившись в 1890 г. на дочери директора Гатчинских колокольных, медеплавильных и сталелитейных заводов Александра Степановича Лаврова (1836–1904) Анне Александровне (1870–1937), стал директором правления на предприятиях своего тестя и занимал этот пост вплоть до Октябрьской революции, а его матушка стала почетным членом правления Товарищества Гатчинского меднолитейного завода

нового родственника. Молодожены поселились в Гатчине, там у Прокудиных-Горских родилось трое детей: Дмитрий (1892–1963, Париж), Екатерина (1893–1976, Париж) и Михаил (1895–1961, Париж).

Тесть Сергея Михайловича, генерал-майор артиллерии, один из основателей отечественного сталепушечного производства, был активным членом Императорского русского технического общества (ИРТО) в Санкт-Петербурге. В 1874 г. при ИРТО был учрежден V отдел «по светописи и ее применению». Членами его стали фотограф Императорского двора Сергей Львович Левицкий (1819–1898), живописец Андрей (Генрих) Иванович Деньер (1820–1892), профессора Санкт-Петербургского университета Дмитрий Иванович Менделеев (1834–1907) и Николай Петрович Вагнер (1829–1907). Всего 32 человека.

V отдел ИРТО ставил задачи сближения ученых и фотографов, распространения сведений об открытиях в области фотографии как в России, так и за рубежом, производства опытов, устройства выставок, чтения публичных лекций, создания комиссии для аттестации изобретений.

Влияние тестя, а прежде – Д. И. Менделеева, бурные события фотографической жизни на рубеже веков определили главный профессиональный интерес С. М. Прокудина-Горского. И если первый его доклад на заседании ИРТО был на тему «О современном состоянии литейного дела в России» (1896), то вскоре он целиком посвятил себя фотографии. Доклад 1898 г. «Новый прибор Айвза для проекции в натуральных цветах (красках)» на заседании V отдела ИРТО стал первым публичным выступлением по теме цветной фотографии. Фредерик Юджин Айвз (1856–1937) – американский изобретатель, в 1885 г. представивший авторскую фотохромоскопическую технику цветной фотографии, которая позволяла получать изображения с идеальной передачей перспективы, формы и цвета через специальный хромоскоп. В том же 1898 г. Прокудин-Горский стал членом V отдела ИРТО.

Конец XIX в. отмечен небывалым подъемом фотографической жизни. В 1889 г. был образован Фотографический отдел при обществе распространения технических знаний (Москва); в 1891 г. – Одесское и Харьковское фотографические общества; в 1892 г. – Рижское фотографическое общество; в 1893 г. – Военное общество любителей фотографического искусства (Варшава), Бакинский фотографический кружок; в 1894 г. – Ярославское фотографическое общество, Тифлисское общество фотографов-любителей, Русское фотографическое общество (РФО) в Москве; в 1895 г. – Эстляндское общество фотографов-

любителей (Ревель), Казанское фотографическое общество; в 1896 г. – Саратовское и Крымское (Симферополь) фотографические общества; в 1897 г. – Санкт-Петербургское фотографическое общество, Дамский фотографический кружок при Русском женском взаимно-благотворительном обществе (Санкт-Петербург), Закаспийское (Ашхабад) и Семипалатинское фотографические общества; в 1899 г. – Самарское и Ташкентское фотографические общества, Московское художественное фотографическое общество, Киевское фотографическое общество; в 1901 г. – Елисаветградское и Пермское фотографические общества.

Количество членов обществ быстро росло. Ими становились в основном люди образованные: ученые, изобретатели, литераторы. Увлечение фотографией в то время требовало глубоких знаний в математике, физике и химии. При посредстве фотографических обществ организовывались международные фотосалоны и конкурсы, популяризировавшие не только художественную фотографию, но и новинки фототехники, и новые изобретения.

В книге «Из истории российской фотографии» (2010) А. Попов приводит сведения о 120 столичных и провинциальных фотообществах Российской империи. Только в Москве с 1876 по 1925 г. их возникло 13, а в Санкт-Петербурге – Ленинграде с 1874 по 1923 г. – 15. В разные годы в Российской империи выходило 47 специализированных изданий: «Фотографические новости» (редактор Н. Е. Ермилов), «Фотографический вестник», «Фотографический ежегодник», «Русский фотографический журнал» (редактор Е. П. Головин), «Фотографическое обозрение», «Фотограф-Любитель» (редактор-издатель А. М. Лавров, затем С. М. Прокудин-Горский), «Светопись» (редактор И. Д. Перепелкин). При этом без цензуры выходили только два журнала: «Известия Русского общества любителей фотографии» в 1903–1907 гг. и «Повестки Русского фотографического общества» в 1905–1908 гг., остальные подвергались цензуре по «Временным правилам о цензуре и печати» 1865 г.

Стремительно совершенствовалась фотоаппаратура и оптика. До распространения привычного нам цифрового способа фотографирования и даже до появления знакомой многим теперь уже только понаслышке пленочной фотографии оставались десятилетия, и современники Прокудина-Горского производили съемку на стеклянные пластины, которые вставлялись в аппарат по одной. Московский преподаватель физики конструктор Дмитрий Петрович Езучевский (1835–1898) сконструировал одну из первых в мире стереоскопических камер для путешествий (ок. 1878 г.). Новый аппарат освобождал фотографа от перезарядки

пластины для каждого кадра. В его нижнюю часть вставлялась дюжина пластинок, которые механически (посредством кремальеры) подавались наверх, к матовому стеклу, а отснятая пластина так же опускалась. Будучи любителем путешествий, Езучевский лично проверял камеру, а впоследствии усовершенствовал ее под сухие пластины. За это изобретение получил медаль на Парижской (1878) и Венецианской (1881) выставках. В 1885 г. патент на свое изобретение получил подполковник Илья Иванович Филипенко. Достоинством его аппарата было устройство в виде мешка, позволявшего перезаряжать сухие бромо-желатиновые пластины на свету (1885). Вячеслав Измайлович Срезневский (1849–1937), ученый, изобретатель, в советское время трудившийся над выпуском отечественной кинопленки, в 1883 г. сконструировал камеру для Всеволода Ивановича Роборовского – спутника Николая Михайловича Пржевальского. Камера учитывала специфику съемки в Центральной Азии – высокие температуры, сильные ветра и мельчайшую пыль. Были изготовлены и специальные пластинки для этой экспедиции. Срезневский сконструировал аппарат для морских съемок и одну из первых камер для фотографирования ландшафтов с воздушного шара. В 1886 г. аэронавт поручик Кованько произвел съемку Петербурга и окрестностей с аэростата. Над изобретением пленки работали Лев Викентьевич Варнерке (1837–1900) и Иван Васильевич Болдырев (1850– после 1917).

В павильонах продолжали работать мастера портретного жанра: в Москве – Михаил Алексеевич Сахаров (1871–1961), Петр Петрович Павлов (1860–1925), Николай Иванович Свищов-Паола (1874–1964), Карл Андреевич Фишер (1859– после 1923) и др.; в Санкт-Петербурге – Моисей Соломонович Наппельбаум (1869–1958), Карл Карлович Булла (1853–1929), Мирон Абрамович Шерлинг (1880–1958), Елена Лукинична Мрозовская (?–1941) и др. С. М. Прокудин-Горский высоко ценил талант и трудолюбие Е. Л. Мрозовской, члена V отдела ИРТО. В журнале «Фотограф-Любитель» (1909, № 2) он опубликовал передовую статью, посвященную 15-летию ее профессиональной деятельности. В 1892 г. Е. Л. Мрозовская окончила фотографические курсы при ИРТО, затем училась в Париже у знаменитого Надара. Она была первой и в начале XX в. оставалась единственной женщиной фотографом-художником. Другие современницы посвятили себя научной фотографии. Любовь Полторацкая участвовала в экспедициях по Алтаю, вышел ее альбом «Виды и типы Западной Сибири», в 1879 г. ее удостоили Большой серебряной медали на Московской антропологической выставке и приняли в члены V

отдела ИРТО. Исследователем ледников Кавказа стала учительница Владикавказского епархиального училища Мария Павловна Преображенская (1863–1932), в 1900 г. первой из русских альпинисток взошедшая на Казбек. Из скромной зарплаты она откладывала деньги на путешествия, а камеру приходилось брать в аренду. По договору все негативы оставались у владельца камеры, автор получала только отпечатки. Комплекты снимков М. Преображенская посылала в Русское географическое общество. 20 лет посвятила она изучению гор. Читала публичные лекции по горному туризму, флоре Кавказа и сопровождала их своими снимками, а с 1920 г. была хранителем музея Северо-Кавказского института краеведения. Прокудин-Горский изумился бы, узнав, сколько женщин сегодня приходят в профессию – в коммерческую фотографию и фотожурналистику.

На рубеже XIX–XX вв. фотографы получили возможность проводить съемку вне павильонов и пользовались ею все чаще. Выпускались тематические фотоальбомы. В 1894 и 1895 гг. вышли «Художественный альбом Нижнего Поволжья» и «Художественный альбом Нижегородского Поволжья» нижегородского фотографа, основоположника русского публицистического фоторепортажа Максима Петровича Дмитриева (1858–1948), он продолжал работать над грандиозным проектом «Волга – от истоков до устья в фотографиях». Фотограф-любитель Евгений Петрович Вишняков (1841–1916) издал альбомы фототипий «Беловежская пуща», «Петергоф», «Истоки Волги» (обложку для последнего по фотографиям нарисовал Иван Иванович Шишкин, 1893). Многие мастера занимались выпуском «открытых писем» с пейзажами и жанровыми сценами (для этого производилась специальная фотобумага с нанесенной на одну сторону «сеткой» для почтовых отправлений). В России первое «открытое письмо»» было выпущено 1 января 1872 г. размером 9×12,5 см. С 1886 г. русские открытки перешли на международный стандарт 9×14 см. С 1909 г. «открытое письмо» стало называться «почтовой карточкой». Открытки были поздравительными, познавательными, репродукционными. Распространение их было связано с развитием почтового дела и увеличением числа коллекционеров. Распоряжение министра внутренних дел 1894 г. разрешило выпуск «открытых писем» частным лицам. Печатались они литографским способом, старейшим способом плоской печати, а с конца 1890-х гг. способом фототипии, которая по точности воспроизведения заняла первое место. С одной фототипной формы можно было печатать до тысячи оттисков. Печать производилась вручную или

на фототипной машине.

М. П. Дмитриев снял 3 тысячи фотографий видов, типов и сцен Волги от истока до устья. С шестисот фотографий им были изданы «открытые письма» по тысяче экземпляров с каждого. При цене по 3 коп. за письмо у автора оставалась всего лишь одна копейка прибыли (стоимость проекта – 40 тысяч руб.). Зато недорогие открытки могли купить и бедняки.

Международные фотовыставки («салоны»), изобретения в области фототехники и фотохимии следовали одни за другими. В такой интереснейший момент истории фотографии вошел в фотографическую жизнь С. М. Прокудин-Горский. Однако прежде чем говорить о его вкладе в отечественное и мировое фотоискусство, необходимо вспомнить некоторые события, имевшие в сфере фотографии исключительно важное значение.

Практическая разработка первого способа прочного закрепления изображений, полученных при помощи света посредством камеры-обскуры, принадлежит французу Луи Жак Манде Дагеру (1787–1851), окончательно разработавшему и широко опубликовавшему свое открытие в 1839 г. С 1829 по 1833 г. Дагер работал над осуществлением этого изобретения совместно со своим соотечественником Жозефом Нисефором Ньепсом (1765–1833). Их метод назывался *дагеротипией*. Для получения изображения отполированную серебряную пластину в специальном ящике подвергали окуриванию парами йода, в результате на пластине образовывалась тонкая пленка йодистого серебра, обладавшая светочувствительностью. Пластину помещали затем в камеру-обскуру с линзой. Под воздействием солнечных лучей получалось скрытое изображение. Дальнейшая обработка производилась в ящике парами ртути, их воздействие приводило к проявлению изображения из амальгамы серебра. Светочувствительность пластины была невысокой, выдержки составляли до получаса. Позитивное изображение, перевернутое относительно горизонтальной линии, получалось на серебряной пластине в единственном экземпляре, на свету оно бликовало и рассмотреть его можно было только под определенным углом.

Вскоре после опубликования изобретения Дагера англичанин Генри Фокс Тальбот (1800–1877) практически разработал способы размножения и увеличения фотографий. У Тальбота изображение получалось в камере-обскуре на бумаге, пропитанной светочувствительным раствором. Бумажную пластину Тальбот проявлял и закреплял, это был негатив. С бумажного негатива он печатал позитивное изображение. Тальбот назвал свой метод *калотипией* (от *греч.* калос – прекрасный).

Уже в середине 1850-х гг. дагеротипия уступила первенство

мокроколлодионному процессу. В 1851 г. англичанин Фредерик Скотт Арчер (1813–1857) обнародовал новое изобретение: он стал покрывать стекло коллодионной эмульсией (раствором пироксилина в смеси спирта с эфиром и солями йода или брома). Когда коллодий застывал, пластину нужно было поместить в раствор азотнокислого серебра, и слой становился светочувствительным. Пластина готовилась перед самой съемкой, мокрой вставлялась в аппарат и экспонировалась. Негатив затем проявлялся и закреплялся. Новая техника позволяла делать увеличение снимков. Но процесс оставался очень трудоемким.

Открытие в 1871 г. английским врачом Ричардом Личем Мэддоксом (1816–1902) способа фотографирования *на сухом бромо-желатиновом слое* позволило начать промышленный выпуск фотопластинок. Ученые во многих странах продолжали исследования в направлении поиска эмульсии для стекла, которая сохраняла бы светочувствительность длительное время. Шли также поиски гибкого негативного материала, чтобы заменить тяжелые и бьющиеся стеклянные пластины. В 1880-х гг. акционерное общество «Кодак», организованное Джорджем Истменом (1854–1932), стало выпускать пленку на целлулоидной основе. Пленка получила быстрое распространение, а портативные фотоаппараты «Кодак» в короткий срок во много раз увеличили число фотолюбителей. Появилась возможность фиксировать события, сцены жизни. Зарождалась профессия фотографа-хроникера. В 1890-х гг. в практику моментальных съемок стали входить вспышки магния.

От увлечения к профессии

В конце 1890-х гг. С. М. Прокудин-Горский организовал курсы фотографии. Михаил Данилович Рудометов (ок. 1852–1918), издатель, изобретатель в области печатной техники, вел на них практические занятия. На курсах преподавали Александр Львович Гершун (1868–1915), русский физик, инженер-оптик, занимавшийся проблемами цветной фотографии; Александр Константинович Ержемский (1845–1905), автор многих исследований по фотографии конца XIX – начала XX вв.; художник Валерий Павлович Овсянников (1862–1911). На квартире последнего по адресу: Манежный пер., 13, Прокудин-Горский жил в 1898 г. В этот период им было опубликовано несколько теоретических работ.

«О фотографировании моментальными ручными камерами. Указания для любителей» (1897). Уже в этой ранней работе, на первой же странице, автор обозначает одну из проблем в отношениях между профессиональной и любительской фотографией, высказываясь в пользу посредственности первой и качества последней. Профессиональными фотографами считались тогда владельцы и сотрудники портретных ателье, работавшие по заказу; любителями – все остальные, занимавшиеся фотоискусством, экспериментировавшие и совершавшие открытия.

В моментальных ручных камерах съемка производилась на стеклянные пластины. На некоторых камерах уже появилось усовершенствование в виде регулятора скорости затвора (иначе – возможности изменения выдержки): для солнечного дня, облачного, но ясного и для пасмурной погоды. Важна была и допустимая глубина резко изображаемого пространства. Речь шла о съемке пейзажей и видов, уличных сцен, даже внутренних помещений (с магниевой вспышкой). Но съемка портретов моментальными ручными камерами, оказывается, была невозможна: лица получались «без свойства портрета». Снимаемые объекты фотографу надлежало видеть в черно-белом варианте, как они будут выглядеть на фотографии. Если сюжет съемки не обещал быть выразительным в черно-белом кадре, то и пластинку портить не следовало. Это уточнение важно для тех современных фотолюбителей, кто пытается механически переводить цветное цифровое изображение в черно-белый вариант.

Выбор проявителя имел решающее значение для качества негатива; автор советовал не пользоваться готовыми

проявителями из торговой сети: проявители не могли быть универсальными, их следовало видоизменять сообразно условиям съемки, т. е. готовить лично. Автор давал рецепты с подробным описанием приготовления растворов и технологии проявления, фиксирования, сушки, а при необходимости – усиления негативов, которые могли получиться слишком светлыми в случае съемки со слабым освещением. Весь процесс изложен доступным и понятным языком.

Брошюра **«О печатании (копировании) с негативов. Указания для любителей»** (1898) стала продолжением предыдущей. На рынке в то время появилось большое количество фотобумаг. Самыми распространенными были изделия фирм Пельцера, Лизеганга, братьев Люмьер и Ильфорда. Автор излагал различные испытанные им лично способы получения отпечатков. Выбор бумаги определялся качеством негатива. От качества негатива зависела и технология работы с ним. В завершении для лучшей сохранности отпечаток можно было покрыть специальным лаком на основе спирта.

На альбуминной бумаге детали прорабатывались лучше, чем на аристотипной; к тому же она была почти в два раза дешевле. Однако в путешествиях альбуминная бумага была неудобна: приготовленная для печати, она плохо сохранялась. Процесс серебрения альбуминной бумаги необходимо было производить на чистом воздухе при свете свечи. Раствор фиксажа не сохранялся. Для придания отпечаткам стеклянного глянца их следовало покрыть раствором желатина, а для лучшей сохранности – наклеить на картон столярным клеем. Отпечатки на матовых аристотипных бумагах получались красивее, чем на глянцевых. Из целоидиновых бумаг автор рекомендовал матовую бумагу «Карло», продававшуюся в Санкт-Петербурге у Стеффена, на Казанской ул., 13: отпечатки на ней получались в мягких карандашных тонах. На аргентотипной бумаге Сухачева получались матовые отпечатки гравюрного тона; возможно было получить тон сепии. Из пигментных бумаг, покрытых слоем окрашенного желатина, автор советовал любителям бумагу «Велуръ», изобретенную Фредериком Артигом. Светочувствительный раствор на бумагу наносили перед печатью кистью при свече, а высушивали в полной темноте. Отпечатки получались с карандашным или угольным цветом.

Ферропрусиатная бумага была особенно хороша для изображений, главным объектом которых являлась вода, и для зимних пейзажей. Переводные (трансферотипные) бумаги подходили для изготовления прозрачных картинок (диапозитивов) для «волшебного фонаря». Работа с

бромосеребряными бумагами, покрытыми бромосеребряной эмульсией, производилась в темной комнате при свете красного фонаря.

Технология фотопроцессов, изложенная автором в работе **«О проявителе и о проявлении броможелатиновых пластинок. Конспект лекций С. М. Прокудина-Горского»** (1898) касалась стеклянных пластинок размером 9×12 или 13×18 см. В процессе проявления важно определение момента его окончания. Для нормально экспонированного негатива изображение на пластинке должно было появиться примерно через 15 сек. и выработаться в течение 5 мин. Если процесс проявления прервать слишком рано, полутона исчезнут, полупрозрачный негатив получится слишком жестким и на отпечатке будут отсутствовать детали в тенях (зелень, например, может иметь вид сплошных темных пятен). Для недоэкспонированной пластинки существовали растворы-усилители, для передержанной пластинки – замедлители. Был кислый железный и щелочной пирогалловый проявители. Их состав мог (и должен был) фотографом изменяться: так, при проявлении портрета пирогалловым проявителем следовало брать меньше щелочи, чем при работе с «моментальной съемкой». Щелочной эйконогенно-гидрохинонный проявитель был «менее энергичным» – в нем лучше, но медленнее, прорабатывались детали. Щелочной метолловый проявитель, напротив, действовал очень быстро; изображение проявлялось на пластинке практически сразу, и уже со всеми деталями, однако процесс следовало продолжать, поскольку изображение значительно ослабевало в фиксаже. И в этом случае особенно важен был состав проявителя для портрета. Многие компоненты продавались в обычных аптеках. Процесс фиксирования завершался промывкой негатива. На заключительном этапе промывки с пластины мог сползти слой желатина. Чтобы этого не произошло, негатив до или после фиксирования следовало погрузить в раствор квасцов или формалина.

Мы намеренно уделили внимание (очень краткое, впрочем) фотографическому процессу рубежа XIX–XX вв. Даже без воспроизведения оригинальных рецептов и технологий С. М. Прокудина-Горского современному читателю становится очевидным, скольких усилий требовало получение одной хорошей фотографии; более объяснимым становится и то впечатление, которое производят на нас сегодня удивительные фотопортреты того времени.

Брошюра **«Изохроматическая съемка моментальными ручными камерами. С указанием чувствительных к цветам пластин (изопластин)»** (1903) была написана Прокудиным-

Горским в Берлине. К тому времени он уже два года занимался цветной фотографией под руководством профессора Адольфа Мите (1860–1926) в Шарлоттенбурге. Речь в брошюре шла о передаче оттенков цвета при съемке на черно-белую пластину. Обычная бромосеребряная пластинка была чувствительна к синим и фиолетовым лучам спектра; красные, оранжевые, желтые и зеленые цвета получались на ней однотонными и бледными. Профессор Герман Вильгельм Фогель (1834–1898), основатель нескольких фотографических обществ, издатель журнала «Фотографические известия», преподаватель Промышленной академии, с 1884 г. директор фототехнической лаборатории Высшей политехнической школы в Шарлоттенбурге, а затем его ученик профессор Мите долго работали над тем, чтобы придать пластинке равную чувствительность ко всем лучам спектра. Решение этой проблемы и особенно ее практическое осуществление было сопряжено с большими трудностями. Удавалось повысить чувствительность к одному-двум цветам, но никак не удавалось сделать это ко всем разом. Ученые достигали результата путем прибавления красок к слою эмульсии и использования цветофильтров. Желтое стекло, использовавшееся как желтый фильтр, задерживало сине-фиолетовые, самые сильно действующие лучи. Голубое небо в этом случае не получалось однотонно белым, как нередко бывало, а приобретало естественные оттенки, на нем появлялись облака. В зелени деревьев также проявлялся рельеф; на зеленом лугу оказывались видны возвышенности и углубления. Съемка портретов, картин, ковров, интерьеров представляла еще бóльшие трудности. В тексте брошюры воспроизводились пейзажные снимки и снимки цветного ковра, сделанные для сравнения на обычную и изопластину. Иллюстрации в книге были аккуратно разделены листами тонкой кальки.

Применение цветофильтра удлиняло экспозицию, поэтому для съемки желательно было иметь объектив бóльшей светосилы. Лучшие результаты получались в том случае, когда желтое стекло фильтра находилось за матовым стеклом, перед пластиной (пейзаж при закатном свете мог хорошо получиться и без использования желтого фильтра). Автор рекомендовал готовые изопластины фабрики Отто Перутца, эмульсия для которых составлялась по указаниям профессора Мите. Аналогичные пластины выпускали и фабрики Эдвардс, Люмьер, Илфорд и др.

Шелковый ковер (слева). Его фото (справа): на обычную пластину (вверху), на изопластину (внизу).

Изопластины возможно было приготовить в домашних условиях из обычных бромосеребряных пластин (для этого более всего подходили пластины фирм, названных выше). Пластины погружались в специально приготовленный раствор краски при слабом свете красного фонаря. После промывки сушились в течение 6–7 час. в специальном шкафу (авторский чертеж сушильного шкафа прилагался). Пластины могли сохранять свои изосвойства в течение месяца. При съемке на приготовленные таким образом пластины можно было обойтись без желтого фильтра, и экспозиция удлинялась незначительно.

Вставку в кассеты и вынимание изопластин следовало производить в полной темноте. Проявитель нужно было готовить непосредственно перед проявлением. Проявлять следовало сильнее, так как в фиксаже плотность негатива значительно ослабевала.

Желтый фильтр также возможно было изготовить дома из раствора краски и желатина. Густота окраски фильтра и, значит, сила его воздействия и время экспозиции могли быть различными; не следовало делать окраску слишком густой: в этом случае, получив прекрасную проработку облаков, возможно было потерять детали ландшафта. Существовали и специальные растворы, дававшие возможность избежать ореолов на позитиве; они наносились на обратную сторону пластинки прямо перед съемкой, а перед проявлением стирались влажной тряпкой.

«Лица, начавшие работать с изопластинками, редко возвращаются к обыкновенным бромосеребряным пластинкам», – писал Прокудин-Горский в конце брошюры. Подробные описания, комментарии, советы профессионала были крайне важны для российского фотографа: далеко не в каждом городке можно было

купить готовые импортные изопластины, преимущество которых было налицо; в то же время бромосеребряные пластины получили уже достаточно широкое распространение и могли быть доработаны по желанию в домашних условиях.

В начале XX в. Прокудин-Горский входил в правление V отдела ИРТО. Помимо него в правление входили вышеупомянутые исследователь А. К. Ержемский, фотограф их императорских величеств Л. С. Левицкий и специалист в области научно-технической фотографии В. И. Срезневский. В правление входили также популяризатор науки и техники, стенограф, редактор и переводчик Павел Матвееевич Ольхин (1830–1915), автор и редактор популярного самоучителя по фотографии Михаил Артемьевич Ризников, изобретатель в области полиграфии Георгий Николаевич Скамони (1835–1907), преподаватель термодинамики в Горном институте Санкт-Петербурга Владислав Александрович Тюрин (1862–1908), Карл Андреевич Честерман; владелец фотоателье «А. Ренцъ и Ф. Шрадеръ» Фридрих Людвиг Генрихович Шрадер (1854–1931).

Намерение Прокудина-Горского «знакомить господ любителей с различными интересными фотографическими работами, как уже существовавшими, так и новейшими» было реализовано им как редактором журнала «Фотограф-Любитель».

«Фотограф-Любитель»

В 1890–1905 гг. редактором-издателем ежемесячного иллюстрированного журнала «Фотограф-Любитель», органа Одесского, Казанского, Крымского, Саратовского, Эстляндского фотографических обществ, Дамского фотографического кружка Российского женского благотворительного общества, Бакинского фотографического кружка и Тифлисского общества фотографов-любителей, был Адриан (Андриан) Михайлович Лавров. Пост редактора он оставил по болезни и переехал на жительство в Лугано, Швейцария. Там его позже навещал Прокудин-Горский.

Журнал знакомил читателей с новинками в сфере фотографии и фототехники. Так, № 1 за 1904 г. сообщал, что посетители Выставки немецкого фотографического общества в Дрездене оказались крайне заинтересованы видом Неаполитанского залива, напечатанным размером 12 м в длину и полтора метра в высоту. Для увеличения использовалась панорама из шести снимков, каждый размером 21×27 см. В России фотографические сверхувеличения, получившие наименование «монументальная фотография», стали популярными уже в советское время: в начале 1930-х гг. они использовались для пропаганды успехов первой пятилетки. Так, портреты Ленина и Сталина размером 9×25 м стали частью украшения площади Свердлова в Москве к 1 Мая 1932 г. в проекте Густава Густавовича Клуциса (1895–1938) «ДнепроГЭС – величайшее достижение социалистической индустриализации». В дальнейшем монументальная фотография нередко становилась частью праздничного оформления городского пространства, была одним из компонентов экспозиции на открывшейся в 1939 г. Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

В 1904 г. кампания Д. Истмена выпустила в продажу кассеты с 12 пленками размерами $8 \times 10{,}5$ и 10×12 см. Начали входить в употребление электрические ртутные лампы. Оптическая фирма «Фохтлендер и сын» в Брауншвейге создала самый светосильный на тот момент объектив «Гелиар» (1:4,5), который позволял производить съемку в вечернее время и в закрытых помещениях с ограниченной освещенностью. Журнал писал о негативном процессе съемки и о процессе фототипии – возможности полиграфического воспроизведения отпечатков с негативов с сохранением всех деталей и полутонов. Новая фотобумага «Мюльтико» позволяла получать цветные позитивы с черно-белых негативов: бумага состояла из нескольких слоев с добавлением синего, зеленого и красного пигментов (1904, № 11). Журнал

«Фотограф-Любитель» выступил с важной гражданской инициативой о создании иллюстраций Русско-японской войны для проекционных фонарей. Редакцией были собраны свыше 350 снимков разных эпизодов войны, взятых из английских, французских, немецких, итальянских и русских изданий. Самая большая коллекция диапозитивов сражений при проекции на большой экран могла бы служить подъему патриотизма. Журнал предлагал фотографическим обществам показывать коллекцию своим членам, а затем – безвозмездно – местной учащейся молодежи; если же и местное население захочет увидеть коллекцию, то вся плата от показа должна была направляться от имени общества на нужды Красного Креста. Диапозитивы были подобраны по сериям:

1. Объявление войны в Петербурге. Мобилизация (45 снимков).
2. Порт-Артур. Морские бои. Атаки японцев и их отражение (100 снимков).
3. Сухопутные бои с реки Ялу до Ляояна (114 снимков).
4. Современная Япония и ее войска на поле битвы (97 снимков).

Полный список коллекции содержало Приложение к журналу «Фотограф-Любитель» (1904 № 11).

В это время С. М. Прокудин-Горский находился на театре военных действий. В альбоме «Форпост» (2014) воспроизведены 11 его фотографий из вошедших в авторский альбом «Русско-японская война 1904–1905 гг.»: портреты высших офицеров; главного фотографа 1-й японской армии, взятого в плен с помощником; пост летучей почты; наблюдательный пункт у деревни Далиентунь, расположенный на дереве; постройка редута на главной Ляоянской позиции; уникальный групповой снимок 400 Георгиевских кавалеров II В. С. стрелкового полка, на котором прекрасно различимы все лица, и др.

Обложка журнала «Фотограф-Любитель». 1906. № 7

С 1901 г. в Петербурге на Б. Подъяческой, 22, работала фотоцинкографическая и фототехническая мастерская С. М. Прокудина-Горского, предлагавшая изготовление клише на меди и цинке, хромоклише (трехцветную автотипию), гелиогравюры, автотипию. Кроме того, мастерская предпринимала исполнение целых художественных изданий и художественную печать рисунков. Совладельцем цинкографии был купец Оскар Густавович Бломериус; руководил цинкографией с 1902 по 1914 г. фотограф, действительный член V отдела ИРТО Александр Александрович Евдокимов.

С 1906 по 1909 г. Прокудин-Горский был редактором-издателем журнала «Фотограф-Любитель». При нем журнал не состоял органом ни одного из обществ, но в третьем номере под своей редакцией, ставя задачу объединения всего, касающегося фотографии и фототехники, Прокудин-Горский обратился к членам фотографических обществ и кружков с просьбой сообщать не только об их деятельности (заседаниях и выставках), но присылать для публикации доклады и сообщения. Работы, заслуживавшие особого внимания, обещалось публиковать целиком.

Къ фотографическимъ Обществамъ и Кружкамъ.

Желая въ возможной степени содѣйствовать объединенію всего, касающагося фотографіи и фототехники, редакція журнала обращается ко всѣмъ фотографическимъ Обществамъ и Кружкамъ Россіи съ просьбою не отказать въ сообщеніи свѣдѣній, касающихся ихъ дѣятельности, какъ относительно засѣданій и дѣлаемыхъ на этихъ засѣданіяхъ докладовъ, такъ равно и объ устройствѣ выставокъ и отдѣльныхъ публичныхъ сообщеній въ Обществахъ и Кружкахъ.

Присылаемыя свѣдѣнія будутъ помѣщаться въ журналѣ и будутъ содѣйствовать такимъ путемъ объединенію работъ, дѣлающихся у насъ въ Россіи въ области фотографіи и фототехники.

Доклады членовъ Обществъ и Кружковъ, заслуживающіе особаго вниманія со стороны технической, могутъ быть помѣщены полностію въ журналѣ, для чего такіе доклады, препровождаются въ редакцію журнала, за подписью дѣлавшаго докладъ члена и Предсѣдателя Общества или кружка. Мелкія сообщенія, имѣющія часто практическій интересъ, равнымъ образомъ могутъ быть помѣщены въ журналѣ, но для помѣщенія ихъ нужна только одна подпись члена, дѣлавшаго сообщеніе.

Редакція надѣется, что фотографическія Общества и Кружки не оставятъ безъ вниманія этого обращенія.

Редакція.

Страница журнала «Фотограф-Любитель». 1906. № 3

Редакция располагалась по тому же адресу, что и мастерская Прокудина-Горского. Там же он жил с семьей в течение десяти лет.

В журнале были рубрики:

1. Передовая статья.
2. Оригинальные статьи (работы русских исследователей по фотографии и фототехнике).
3. Обзор иностранной литературы.
4. Испытательная лаборатория (Прокудин-Горский устроил лабораторию для испытания реактивов и приборов, появлявшихся на рынке).
5. Почта (письма в редакцию, вопросы и ответы).
6. Хроника и мелкие сведения.

Редакция проводила фотоконкурсы. Так, в июльском номере за 1906 г. был объявлен фотоконкурс в категориях: портреты, жанровые сцены, пейзажи с фигурами и без них; были назначены денежные премии. Категории конкурса 1908 г.: фотоснимки на всевозможных сортах бумаги; увеличения с негативов; диапозитивы всяких размеров; стереоскопические снимки.

Этюд. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 1

В это время С. М. Прокудин-Горский уже активно занимался цветной фотографией, выступал с демонстрациями снимков и докладами о технологическом процессе. Интерес к его сообщениям «о фотографии в натуральных цветах» был огромен. Поэтому еще в 1905 г., не думая быть редактором журнала, он начал писать руководство по данной теме. В 1906 г. оно выйдет в 12 номерах журнала. Каждый номер будет сопровождать художественное приложение: снимки, выполненные с натуры Прокудиным-Горским, и черно-белые изображения других авторов, представляющие художественную ценность. К иллюстрациям будут даваться пояснения: когда и в какое время суток они были сняты, при каких условиях, каким аппаратом и объективом, с какой экспозицией, каким проявителем проявлены негативы, на каких пластинах выполнены позитивные отпечатки. Цветные фотографии Прокудина-Горского вклеивались на

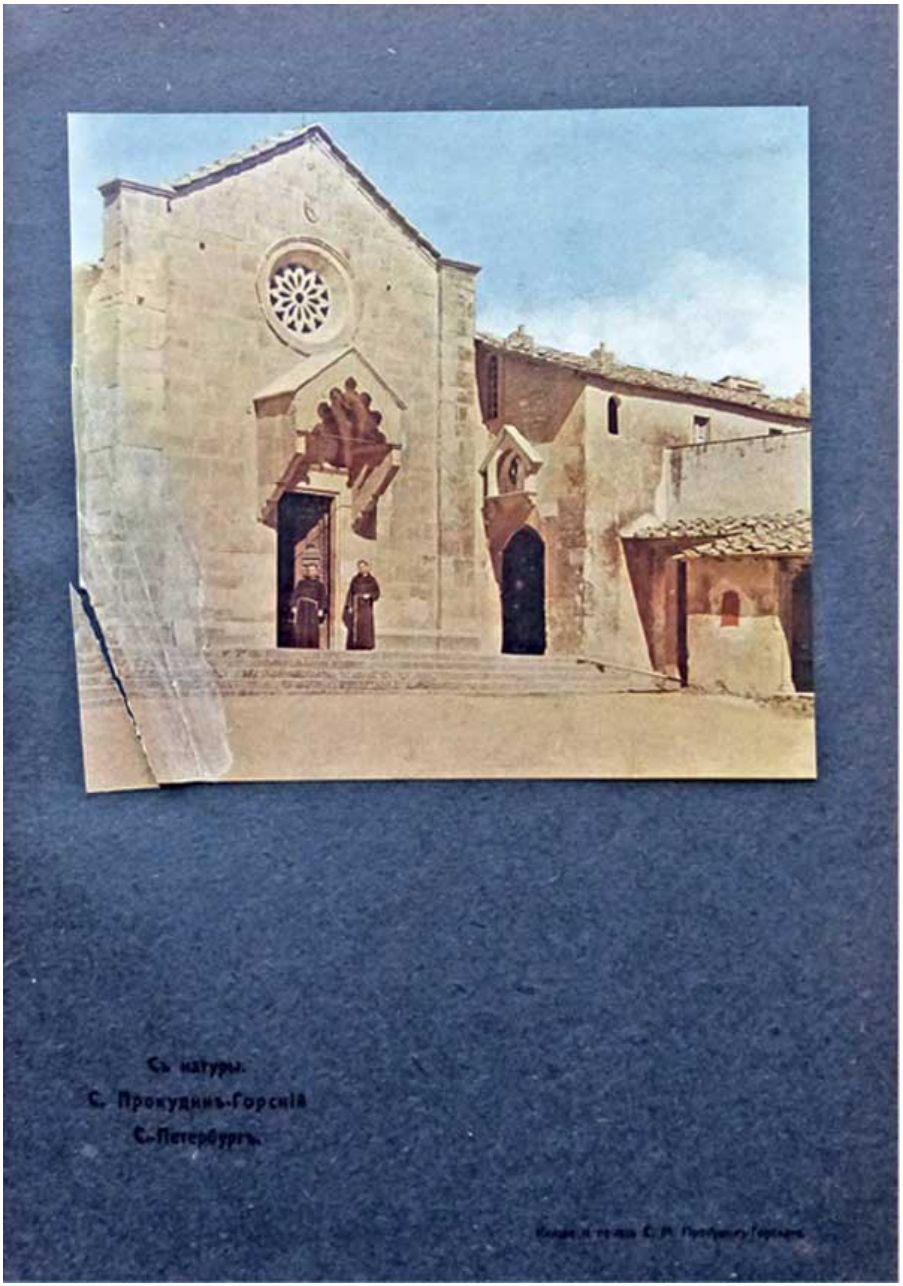
цветной картон-паспарту вручную, иногда даже имели не очень ровно обрезанные края. Большинство из них со временем исчезли из библиотечных архивов, оставив картон со следами клея.

В передовых статьях С. М. Прокудин-Горский писал о ситуации и проблемах в сфере фотографии, делился впечатлениями о выставках, на основе собственных экспериментов критиковал недоброкачественную продукцию.

Фотография в это время уверенно вошла во все области человеческого знания. Во многих гостиницах европейских городов имелись темные комнаты со всеми необходимыми приспособлениями для путешествующих фотографов. «Далеко не то видим мы у нас в России, где трудность сохранения сделанной работы часто в значительной степени осложняется необходимостью проезжать большие пространства на лошадях по плохим дорогам» (1906, № 2). Между тем при цветной съемке невозможно долго держать пластины непроявленными, уже на третий день они теряют свои свойства. На рынке появились складные походные темные комнаты, но они были хороши только в домашних условиях, так как пропускали пыль. Отправляясь в 1905 г. в путешествие по России, Прокудин-Горский сконструировал специальную палатку, но проявлять в ней цветные пластины оказалось невозможно, и она служила только для перемены пластин. Во время путешествия он столкнулся с инертностью хозяев гостиниц даже в крупных городах: они не спешили оборудовать у себя столь необходимые темные комнаты. В некоторых городах, правда, такие комнаты имелись при магазинах фотопринадлежностей, но явление это было нечастым. Бывали случаи, когда работа целой экспедиции по отдаленным местностям России пропадала из-за того, что пластины во вьюках на верблюдах повреждались от сырости или стирания слоя. Еще одной проблемой путешествующего фотографа являлось освещение. Эта проблема остается актуальной и на сегодняшний день в том случае, когда фотограф оказывается в интересном месте в неподходящее для съемки время, и время это ограничено и вернуться бывает невозможно. Особенную сложность представляли места в котловинах или окруженные густой зеленью.

Актуальной являлась проблема фотообразования. Франция, родина фотографии, на тот момент не имела высшего училища, подобного Венскому графическому институту, и для получения графического и фотографического образования французам приходилось отправляться в Вену или Берлин; за границей же приходилось покупать и приборы, и полиграфическое оборудование. Для многих отечественных фотолюбителей в силу

дороговизны и незнания языка и эта возможность образования была закрыта. При отсутствии высших школ во Франции тем не менее имелась сеть низших и средних фотошкол. В России же не имелось никаких… Курсы, открытые Прокудиным-Горским в 1898 г., через два года были закрыты из-за невозможности поставить дело надлежащим образом (дело требовало очень больших затрат на приборы и машины). Ранее то же произошло с курсами при ИРТО. Устройство фотошколы никогда не будет под силу одному человеку, даже имеющему значительные средства. Школы в Германии, Австрии и Вене в значительной мере субсидировались правительством. В результате большинство работающих в отечестве фотографов оказывались самоучками. При заметном возрастании роли графики и фотографии как иллюстрации в научных работах «графическое дело находится в России в самом зародышевом состоянии» (1906, № 4). Как можно скорее необходимо было поставить искусство фотографии на прочную научно-практическую почву. Наиболее рациональным на этом пути автор считал введение фотографии как обязательного предмета в средних и высших технических школах России. Фотографическим образованием занялось вплотную советское правительство, оценив не столько роль фотографии в науке, сколько ее возможности в деле агитации и пропаганды. В декабре 1917 г. при Госкомиссии по народному просвещению (Петроград) был создан кинофотоподотдел, в задачи которого входила организация бесплатных лекций с показом кинофильмов и фотографий. В марте 1918 г. в Петрограде был организован Высший институт фотографии и фототехники (ВИФФ) – первое в Советской России специализированное высшее учебное заведение; Прокудин-Горский принимал участие в его создании. В августе открылись краткосрочные курсы по фотографии. В 1918 г. был создан научный центр пропаганды фотографических знаний в Москве, первоначально как отдел при Высшем совете народного хозяйства (ВСНХ); преподавание фотографии было введено в Московском межевом институте; был создан Государственный оптический институт в Петрограде (ГОИ). В 1920-х гг. работали общественные курсы для работников фотографии; на них, в частности, была подготовлена группа фотографов для Объединенного государственного политического управления (ОГПУ), которое широко использовало документальную фотографию в борьбе с контрреволюцией. Работал фотокружок при Доме пионеров, с 1925 г. – кружок художественной фотографии при Московском доме ученых.



Католический монастырь. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 8

Известно критическое отношение Прокудина-Горского к фотографам живописного направления. Художественная фотография начала XX в. испытывала на себе влияние импрессионизма. Импрессионистическое направление в фотографии получило название *пикториализма* (от *англ.* pictorial

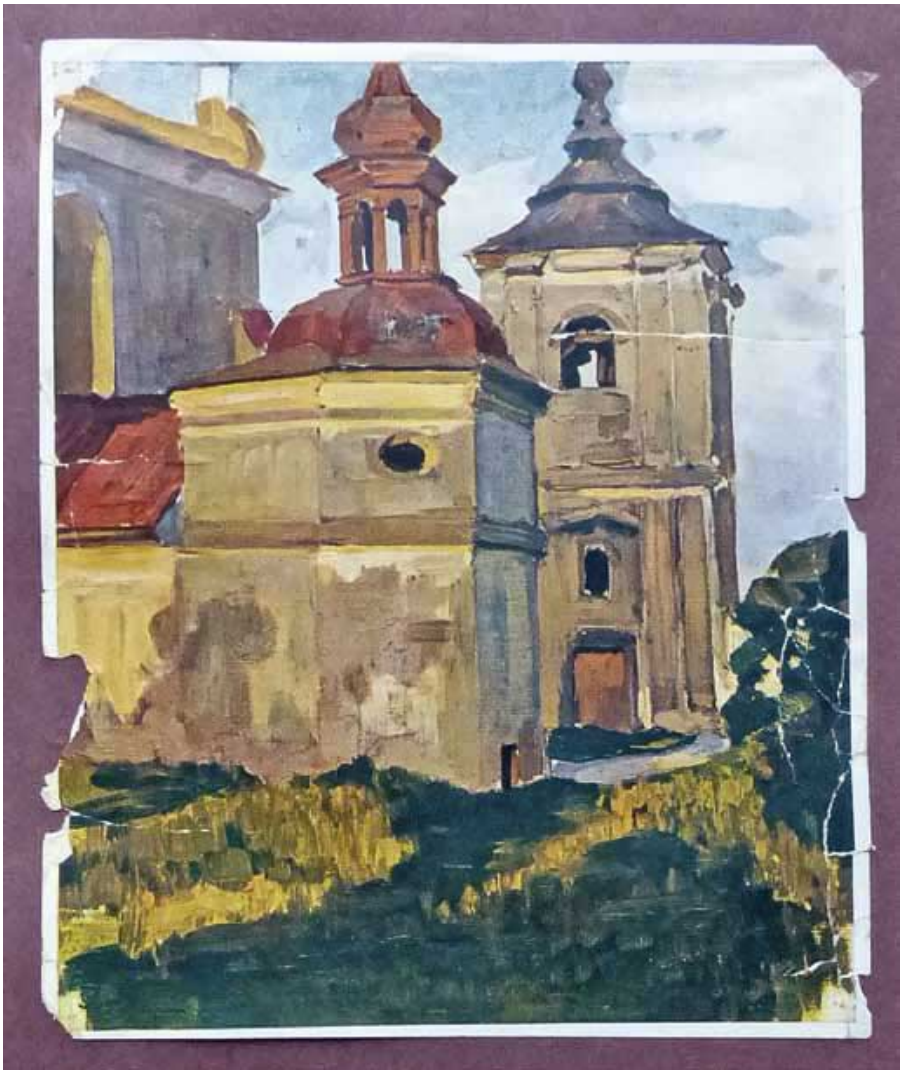
– живописный). Предпочтение отдавалось мягкорисующей оптике, в частности, однолинзовому объективу типа монокль. Его использование придавало рисунку расплывчатость, скрадывало детали. Делались опыты съемки вовсе без объектива, через крошечное отверстие в камере – стеноп, или пинхол. Были разработаны разные виды процесса печати. Возникли пигментный, гуммиарабиковый, масляный и бромомасляный (бромойль) способы. Появились позитивные процессы на солях металлов: платинотипия, цианотипия, аргентотипия. Отпечатки, полученные этими способами, отличались от привычных фотографий, напоминали цветной карандаш, гуашь, темперу или пастель, то есть по манере исполнения напоминали картины импрессионистов. Фотографы называли свои приемы облагороженной техникой и, пользуясь ими, отгораживались от прикладной, научной или хроникальной фотографии.

Прокудин-Горский выступал против излишней живописности: «Измазанный красками кусок полотна все-таки представляет некоторый интерес хотя бы со стороны красок, но грязный, запачканный типографской краской кусок меловой бумаги не может представлять никакого интереса! Вглядываясь в эту грязь, вы видите, что было стремление что-то изобразить, но и только, и, право, иной раз не поймешь, лицо ли человека представляет снимок или ствол дерева». Критика пока звучит в адрес иностранных мастеров: «К несчастью, подобными грязными листами меловой бумаги заполнены лучшие иностранные фотографические журналы. Если это подражание художеству с его передовым направлением – то отсутствие красок слишком заметно и во всяком случае получается одно неприятное впечатление грязной бумаги» (1906, № 5). Некоторые мастера портретного жанра, уходя от чрезмерной резкости в портрете (человеческий глаз не видит в такой резкости, как фотоаппарат), в момент съемки слегка ударяли по объективу. Между тем для смягчения изображения существовали специальные бумаги и процессы, например гуммиарабиковый. Так зачем портить объективы, искренне недоумевал автор статьи. Спустя два года он вновь не скрывает своего резко отрицательного отношения: «Просматривая иллюстрации иностранных журналов и посещая некоторые выставки, всякий человек с нормальным зрением с удивлением останавливается на уродливо расплывчатых пятнах, долженствующих изображать человеческое лицо и фигуру. Особенно в этом печальном направлении большие успехи сделала Америка. Есть один американский журнал, называемый Camera Work, издающийся очень богато, со многими иллюстрациями и именно портретов. Проверяя собственное впечатление, я

показывал эти иллюстрации очень многим лицам, в том числе многим выдающимся художникам, и убедился, что на огромное большинство они действуют так же, как и на меня, т. е. производят впечатление такого характера, как будто вы находитесь в обществе психически больных людей. Америка действительно дала классические образцы этой расплывчатой "мути".

В упомянутом издании нельзя ни слова сказать против печатного воспроизведения – оно превосходно и, следовательно, таковы оригиналы. В Европе, а равно и у нас, есть тоже приверженцы этого "мутного" направления, но сравнительно с Америкой это – пигмеи и, даст Бог, не дорастут до американских собратьев» (1908, № 7).

Стоит признать, в оценках Прокудина-Горского степень живописной «размытости» несколько преувеличена, и это его субъективное восприятие, имеющее право на существование. «Фотография все-таки, надо сознаться, искусство протокольного характера», – утверждает автор (1906, № 5). Позже, отвечая на критику иллюстраций журнала «Фотограф-Любитель» киевскому мастеру живописного направления Николаю Александровичу Петрову (1876–1940), Прокудин-Горский писал: «Я совершенно не могу понять, почему не должно помещать работ выдающихся в России профессиональных фотографов? (далее перечислялись имена Фишера, Мрозовской, Эгглера, Рейтлингера). <…> Правда, я не буду помещать расплывчатой мазни, в которой при полном желании здоровый человек не может усмотреть сюжета, или такие снимки, обрезка которых заставляет предполагать ненормальность работавшего – я не декадент и не импрессионист в новейшем значении и несколько раз уже это печатно высказывал. Действительно, в этом отношении журнал не будет покровительствовать распространению туманных пятен в угоду кружку лиц, но это не значит, что я поклонник абсолютной резкости изображения и симметрично расположенных рук на коленях позирующего, позировки в жанровых снимках и т. д.» (1909, № 4).



Затишье. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 5

И верно, самого Прокудина-Горского неправильным будет считать сторонником «прямой», или «регистрирующей» фотографии, учитывая то, сколько души и сердца, а не только технического умения он вкладывал в каждый свой снимок. Есть и такие, которые очень похожи на картины импрессионистов, с первого взгляда их легко можно принять за репродукции.

Сегодня любой студент фотогруппы на факультете журналистики МГУ знает, что, снимая храмовые постройки, нельзя «обрезать» кресты и купола. Для Прокудина-Горского, очевидно, важнее было показать возможности передачи оттенков зеленой травы, что прежде нелегко получалось и в черно-белой фотографии.

В 1906–1908 гг. он много ездил по Европе: был в Лондоне, Париже, Берлине, Лейпциге, Милане, Мюнхене, Вене, Варшаве.

В апреле 1906 г. в Риме проходил Конгресс по прикладной химии, одна из секций была посвящена фотохимии и фотографии. Прокудин-Горский выступал на ней с докладами «Наблюдения и исследования при фотографировании в натуральных цветах» и «Прикладная фотография в России». Своими впечатлениями он поделился с читателями в № 6.

Оказалось, что «фотографирование в Италии в местах, заслуживающих действительного интереса, совершенно не допускается, а на улицах допускается фотографирование только малыми ручными камерами», на раскопках Помпеи не допускается вовсе, и запрещение распространяется не только на иностранцев, но и на итальянцев. В Европе же фотографирование разрешено повсеместно при условии, что оно не мешает движению экипажей. В Италии все сколько-нибудь интересное продается приезжим в виде готовых снимков. Но как можно фотографу запретить снимать?

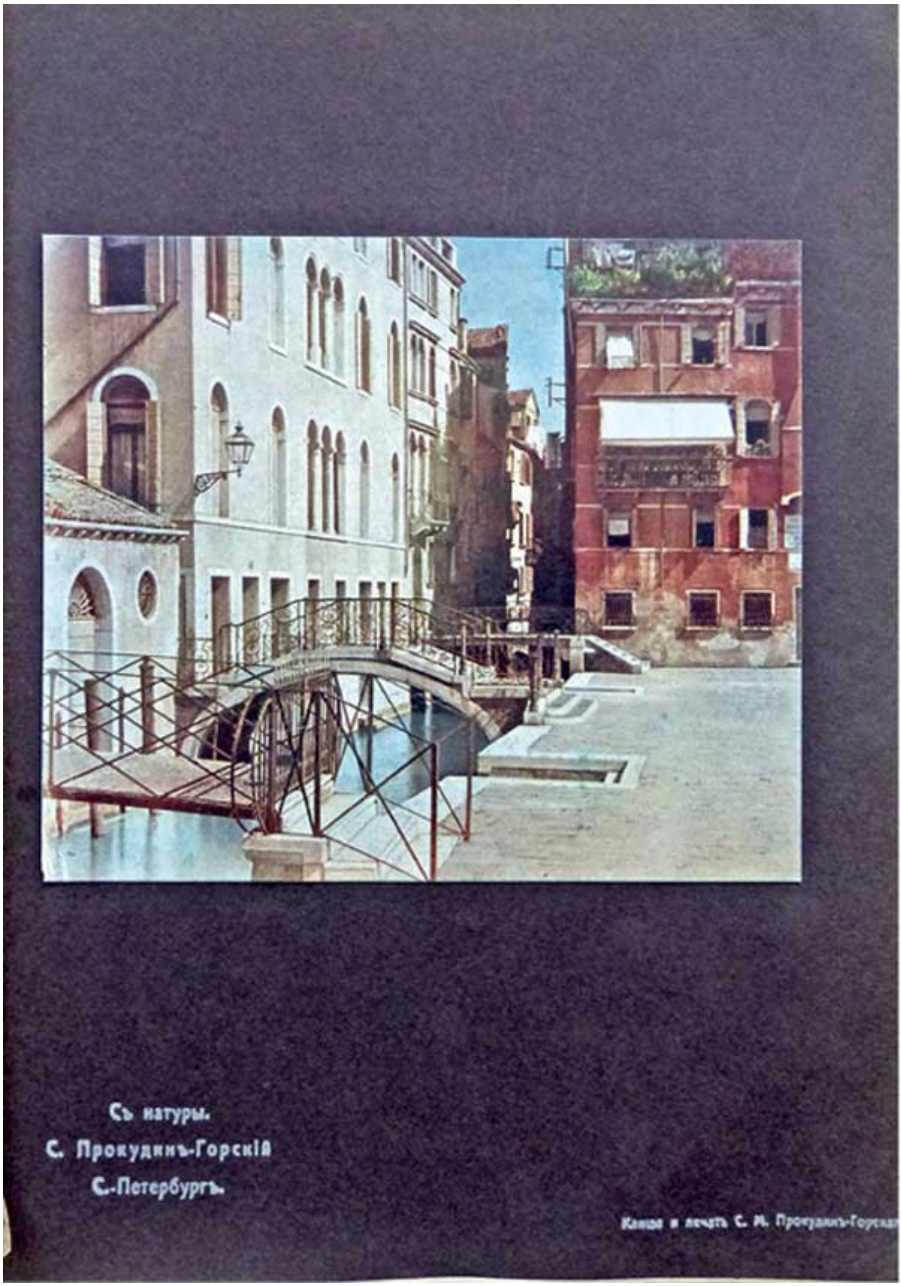
Австрийский рейхсрат, законодательный орган, на заседании 18 июня 1906 г. признал фотографию свободной отраслью искусства. Это было очень важное постановление на фоне существовавших с момента изобретения фотографии споров о том, является ли она искусством, имеющим дело с художественным, образным отражением действительности, или ремеслом – мелким кустарным производством с использованием ручных орудий труда. Но это же решение австрийского рейхсрата налагало на фотографов нравственную ответственность за добросовестное отношение к своему делу. Недостаточно смотреть на фотографию с точки зрения коммерческого успеха. Фотограф должен не только отлично знать свое дело, но и следить за наукой и литературой его.

В сентябре 1906 г. в Берлине на трех этажах прусского ландтага проходила Всеобщая фотографическая выставка. На ней были представлены 1564 экспоната из Германии, Австро-Венгрии, Бельгии, Англии, Швейцарии, Франции и России: научная фотография, цветная (включая печатные работы); художественная (портреты, ландшафты, жанр); фотографии из путешествий, виды и моментальные снимки; фотография в архитектуре, технике и военном искусстве; репродукционная фотография; фотоаппараты, бумаги, химия и пр.; фотографическая литература; работы фотографических учебных заведений; разнообразные работы, не входящие в названные группы. Самый беглый осмотр требовал не менее четырех часов. Участвовали 30 фотографических обществ (из России только Художественное фотографическое общество из

Москвы). При общем высоком уровне работ художественного отдела «фотоимпрессионизма» на выставке не оказалось; «размытость» всюду отсутствовала.

В октябре Прокудин-Горский приехал на выставку в Берлин снова. На выставке директор и профессор университетской глазной клиники в Граце Ф. Диммер представил фотограммы внутренней полости человеческого глаза с мельчайшими подробностями. Множество микрофотографий из областей естествознания и медицины представили и другие участники. В фотографировании рентгеновскими лучами лидировал профессор Гильдебранд из Марбурга: он показал фотографии артериальной системы человеческого тела; инъекция была сделана через сердце ртутью (1906, № 12). Потсдамская обсерватория представила работы по спектрам звезд, а гамбургские астрономы – превосходные снимки солнечной короны и протуберанцев, сделанные во время солнечного затмения в Алжире 30 августа 1905 г. Королевское фотографическое общество в Лондоне представило снимки смерчей. Очевидной стала важность фотографии в науке, необходимо было способствовать продвижению научной фотографии как можно дальше.

Закончив очередную передовую статью для журнала, Прокудин-Горский спешил уже на фотографическую выставку в Милан. Выставка еще раз доказала, что «изящество и вкус все-таки остаются на стороне французов». Заслуживали внимания также работы Королевского фотографического общества Англии, Свободного фотографического общества в Берлине, Мюнхенского клуба фотографов-любителей. Особенное впечатление производили увеличения огромных размеров. Об этом сообщала авторская редакционная статья в № 10 за 1906 г.



Венеция. Журнал «Фотограф-Любитель». 1906. № 12

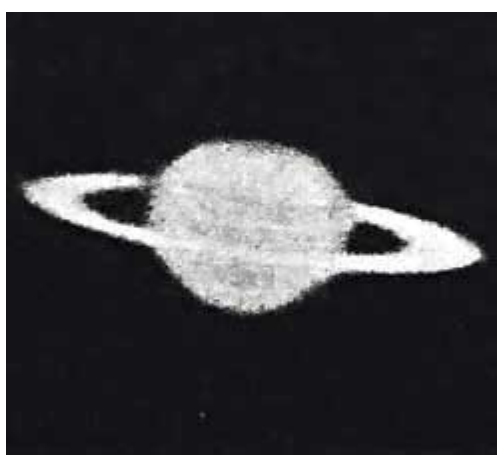
Было объявлено о повышении цены за годовую подписку на журнал в 1907 г. с пяти до семи рублей в связи с подорожанием типографских работ. Данных о тираже мы не нашли; есть сведения о том, что к 1909 г. увеличилось количество коллективных подписчиков, а именно: общественных библиотек, читален, библиотек высших и средних учебных заведений (1909,

№ 4).

В журнале нередко публиковались переводные статьи иностранных авторов, некоторые – весьма объемные. В год солнечного затмения вышла специальная статья «Астрономическая фотография» Ф. Кениссета в переводе А. Баранова с фотографиями Робертса, В. Пикеринга и из Атласа Парижской обсерватории (1907, №№ 1–7); было опубликовано сообщение профессора Г. Липпмана на заседании Парижской академии наук 2 марта 1908 г. «Обратимые снимки и составные фотографии» (1908, № 4); в работе «Цветная фотография» Т. Торн Бэйкер (1908, №№ 5–9) рассматривал вопросы сенсибилизации пластин и методы выбора цветофильтров.

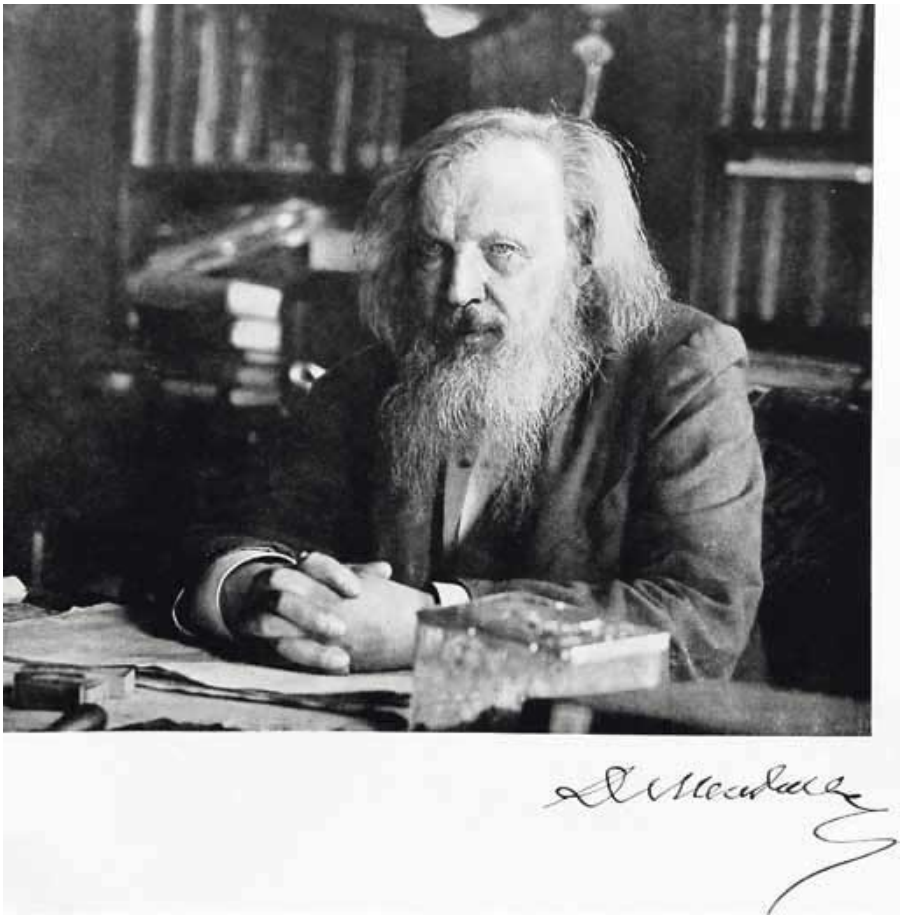
А редактор-издатель, помимо научных трудов и передовых статей, писал еще и некрологи. Тексты эти не были короткими уведомлениями, а представляли собой биографические произведения в форме исторических очерков. Вышли некрологи на смерть знаменитого нижегородского фотографа, одного из основоположников русской жанровой светописи А. О. Карелина (1906, № 9); великого химика Д. И. Менделеева (1907, № 3); сотрудника журнала В. А. Тюрина, ученого физика и химика, список научных трудов которого занимал две журнальных страницы (1908, № 3); русского фабриканта сухих хроможелатинных пластин А. Э. Фелиша (1908, № 7). К некрологу Д. И. Менделеева было напечатано не обычное «фото в колонку», а психологический художественный портрет работы Ф. Блюмбаха.

Из научных статей, коротких информационных сообщений, рекламных афиш складывается панорама бурной фотографической жизни начала XX в.



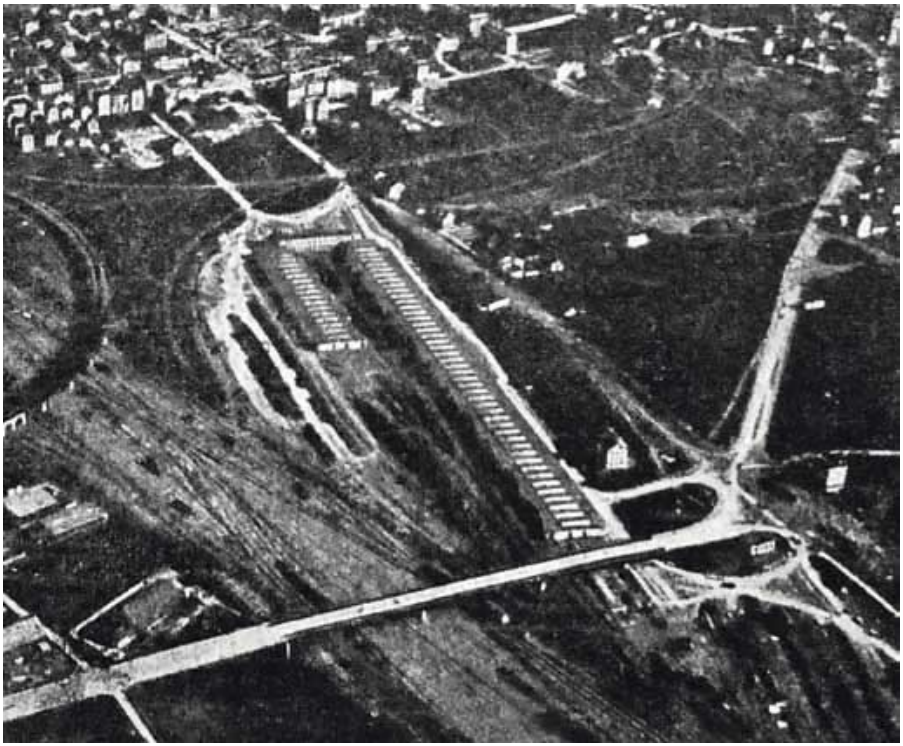
Сатурн и Юпитер. По фото В. Пикеринга. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 2

В 1906 г. на оптическом заводе в Будапеште приступили к выпуску объективов Майеринга (он же владелец предприятия): в линзы этих объективов заключалась жидкость. Подобный объектив был сделан в Англии Е. Грюном в 1901 г.; он обладал огромной светосилой (1:1,5), но все другие свойства оказались неудовлетворительными. То же получилось с оптикой Майеринга. Между тем реклама на изделия шла, и завод продукцию выпускал. Объектив – главная часть камеры. Небогатый фотолюбитель мог легко обмануться, соблазнившись большой светосилой и относительно невысокой ценой объектива Майеринга, но на практике он оказывался непригодным.



Д. И. Менделеев. Фото Ф. Блюмбаха. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 3

В 1907 г. в Петербурге П. Жуковым были открыты «Общедоступные практические уроки фотографии» по портретной съемке. В Политехническом институте в Киеве вводилось преподавание фотографии. Курс фотографии будет читать председатель V Отдела киевского отделения ИРТО и Общества фотографов-любителей «Дагерр» Н. А. Петров.



Цюрих. Вид с воздушного шара. Фото Спелтерини. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 10

Британский фотографический журнал сообщил, что Practical Correspondence College, Thanet House, Strand преподает курс «Пресс-фотография». В Африку собирается фотографическая экспедиция, организованная в Лондоне двумя журналистами. За два года они планируют пересечь континент от Мыса Доброй Надежды до Каира, фотографируя этнографию региона.

Швейцарский воздухоплаватель-фотограф Спелтерини поднимался на воздушном шаре уже 537 раз. Снимок Цюриха сделан с высоты 1000 м складной камерой Герца формата 23 × 18 см его же анастигматом – объективом, в котором исправлены практически все аберрации, искажения по́ля изображения.

В 1908 г. рекламировался новый складной аппарат «Кодак» № 4, бромистые бумаги «Кодак», австрийский карманный аппарат для фотографирования при магниевых вспышках и специальные пластинки «Рембрандт», польская фотографическая бумага «Лента»; рекламировались пластинки и принадлежности московской фабрики «Победа», получившие пять Гран-при: в Лондоне (1903), Риме и Париже (1904), Брюсселе и Полтаве (1905); новый объектив Фохтлендера «Гелиар» светосилой 1:4,5;

стереоскопический аппарат «Полископ» пятой модели производства санкт-петербургской фабрики Е. Крауса; обыкновенные и стереоскопические камеры «Минимум пальмос» оптического завода К. Цейса; журнал для детей младшего возраста, для городских и сельских школ «Солнышко», имевший приложение из сорока картин с текстом для составления альбомов, еженедельный иллюстрированный журнал всех видов спорта «Спорт», новый журнал «Технический вестник» и многое другое.

Вверху – изображение, переданное в 1905 г. (размер 5,8 × 2,7 см). В центре и внизу – результат передачи 17 октября 1906 г. (размер 8 × 5,3 см). Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 2

Доктор Корн из Мюнхена продолжал работать над усовершенствованием своего способа передачи фотографий по телеграфу. За 20 мин. два портрета были переданы на расстояние 18 км. Для сравнения в журнале Прокудина-Горского приводилось изображение, переданное в 1905 г. При помощи аппарата доктора Корна можно было также передавать на любое расстояние рисунки, рукописи и т. п.

Несколько фотографий были переданы из Парижа в Лондон по подводной телефонной линии посредством телестереографа Корна. Предварительное налаживание двух одинаковых приборов занимало несколько часов. Один из снимков был воспроизведен журналом «Дэйли Миррор», передача его заняла 25 мин. (1908, № 9).

Результат передачи снимка (размер 10,5×6 см) из Парижа в Лондон. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 9

С мая по сентябрь 1910 г. в Вене предполагалось проведение Всемирной фотографической выставки. На ней будут показаны не только фотографии и принадлежности для фотопроцессов, но и непосредственно процесс производства камер, работа оптических мастерских и печатных машин. Отдавая должное значению фотовыставок, популяризируя организацию их проведения, Прокудин-Горский иногда не мог удержаться от иронии: «Выставки, выставки и выставки. Куда ни посмотришь – все выставки, и все международные» (1908, № 8).

Фотография начинала использоваться в криминалистике. При Петербургском окружном суде была учреждена специальная фотолаборатория, находившаяся в ведении особого присяжного фотографа (1907, № 3). В Европе был найден способ съемки отпечатков пальцев на стекле (1907, № 7). Британский фотографический журнал сообщил о первом случае применения цветной фотографии в криминалистике. Среди вещественных доказательств в деле об убийстве фигурировали автохромные

снимки окровавленной одежды обвиняемого (1908, № 10).

Профессор Рейгард из Мичиганского университета произвел интересные подводные съемки, пользуясь обыкновенной зеркальной камерой, помещенной в открытом сверху ящике перед стенкой из зеркального стекла. Камера была установлена на прочном очень высоком треножнике с приступочкой для фотографа; фотограф оказывался в воде по плечи. Датский инженер Кнутсон предложил способ беспроволочной передачи фотографических изображений, но первые результаты были не особенно удачны (1909, № 5).

Г-да Смит и Урбан представили цветной кинематограф! Их изобретение заключалось в быстрой смене диапозитивов, проектируемых попеременно через оранжевый и зелено-синий цветофильтр. Для правильной передачи цветов требовалось, однако, три цветофильтра. При двухцветной проекции малиновый тон оказывался неотличим от оранжевого, зеленый – от синего и желтый – от белого (1909, № 6).

Прокудин-Горский в 1908 г. был уже почетным членом ИРТО и РФО в Москве, в 1909 г. – преподавателем фотохимии и фотографии в Технологическом институте императора Николая I.

В середине 1908 г. в передовой статье редактор-издатель высказал пожелание изменить название журнала. Существующее, под которым он выходил почти два десятилетия, более не отражало его содержания, да и целевую аудиторию обозначало не совсем верно. Любителей в сфере фотографии теперь не существовало – были начинающие фотографы. Ориентируясь на название, профессионалы не заглядывали в него. Редактор предлагал название «Фотография и фототехника» (фототехнике он при этом придавал главное значение). Однако, проведя опрос читателей, учтя иногда полярные мнения, было принято решение не менять названия журнала. С № 4 за 1909 г. он стал выходить с подзаголовком «журнал научной, художественной и практической фотографии».

«Фотография в натуральных цветах»

Руководство С. М. Прокудина-Горского «Фотография в натуральных цветах» стало главной публикацией в журнале «Фотограф-Любитель» за 1906 г. (№№ 1–12). Нельзя начинать практическую цветную фотосъемку, не освоив теории процесса. Эти знания нужны, чтобы в случае ошибки знать, как ее устранить. И, конечно, приступая к работе с цветом, фотограф должен уже обладать определенными практическими навыками в области черно-белой съемки.

Как происходит восприятие человеком цвета? Солнечный луч состоит из различных цветных лучей – это видно, если пропустить его через призму. По выходе из призмы получается цветное световое пятно, т. н. *спектр*. Цветная полоса имеет порядок: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. В детстве нас учили запоминать порядок через фразу: Каждый Охотник Желает Знать, Где Сидит Фазан.

Движение света происходит через колебания частиц нематериального вещества *эфира*. В каждом движении волны различают две величины: ее путь и время колебания. Цвет зависит от количества колебаний и от длины волны светового эфира: красный получается при 400 биллионах колебаний в сек., фиолетовый – при 750 колебаниях. На пути волн встречаются различные тела, которые либо поглощают свет, либо в разной степени отражают его. Цвет, воспринимаемый человеческим глазом, образуется совокупностью отраженных лучей. Если предмет поглощает все падающие лучи и ни один из них не достигает глаза, такой предмет воспринимается *черным*. Предмет, отражающий все падающие лучи, наоборот, воспринимается *белым*. Тело, которое поглотит часть лучей, увидится нами *окрашенным*.

Насыщенность цвета зависит от однородности длины волн цветных лучей. *Яркость* цвета зависит от амплитуд колебаний световых волн. Эти утверждения даны автором на основе опытов.

Краска в сухом виде кажется темнее, чем растворенная в воде. В первом случае свет не может проникнуть в нее глубоко и отражается только от поверхности. Во втором случае световой луч проникает вглубь почти однородно окрашенной массы и отражается от нее, больше наполнившись цветом. Важна еще и близость преломляющей способности красящего вещества и растворителя. Чем она ближе, тем насыщеннее вид краски и однороднее смесь. Это хорошо видно при сравнении акварельных и масляных красок. Первые – бледнее, вторые – сочнее. Лучи

света, пройдя сквозь слой акварельной краски, нанесенной на белый лист, частично отразятся от краски, частично – от поверхности бумаги. Насыщенность краской светового луча тем больше, чем слой прозрачнее. Слой краски делит падающие на него лучи белого цвета на отражаемые и поглощаемые (темные участки соответствуют лучам, поглощенным слоем краски).

При смешении красных и желтых лучей получается оранжевый цвет, при смешении голубых и фиолетовых – синий. Смешением спектральных лучей оказалось возможным получить и чисто белый цвет, причем комбинаций для его получения множество. При проекции через фиолетовое стекло белый экран окрасится в фиолетовый цвет. Наложенная проекция через зеленое стекло сделает экран светло-голубым. Наконец, третья одновременная проекция через оранжевое стекло сделает экран совершенно белым.

Однако смешение спектральных лучей и смешение красящих пигментов – не одно и то же, и результаты различны. Так, при смешении синей и желтой красок получается зеленый цвет; при смешении этих лучей спектра получается белый цвет. Результат смешения цветных лучей – результат сложения; результат смешения красок – результат вычитания.

Получение цветных изображений было возможно еще до открытия Дагера и Ньепса. В начале XIX в. были получены первые. Знаменитый английский физик и астроном Джон Фредерик Уильям Гершель (1792–1871), работая со светочувствительными солями, получил изображение солнечного спектра со слабыми оттенками натуральных цветов за исключением красного. Другой естествоиспытатель, уроженец России, г. Ревеля, Томас Иоганн Зеебек (1770–1831), в 1810 г. в Йене получил изображение красного и фиолетового цветов спектра. В середине XIX в. племянник изобретателя дагеротипии Н. Ньепса Сен-Виктор Ньепс повел С. Л. Левицкого, жившего в Париже, на крышу Лувра и показал там свой опыт. На ярком солнечном свете он произвел камерой-обскурой снимок куклы, одетой в пестрое платье. На серебряной пластинке Левицкий увидел цветное воспроизведение с полной гаммой красок. Однако изображение стало быстро тускнеть и скоро совершенно исчезло. Главной проблемой оставалась невозможность закрепления полученных изображений.

Английский ученый Джеймс Клерк Максвелл (1831–1879) проводил опыты по цветной съемке, основываясь на методе цветоделения, еще в начале 1860-х гг.; он использовал при съемке и затем при проектировании красный, зеленый и сине-фиолетовый экраны, работавшие как цветофильтры: это были вертикальные стеклянные кюветы с параллельными стенками,

заполненные растворами красок; проектирование осуществлялось с тремя источниками света.

Способ французского профессора Габриэля Ионаса Липпмана (1845–1921) был открыт в 1890-е гг. на основе учения об образовании цветов «стоячими волнами», возникающими при интерференции падающего и отраженного световых потоков; в этом случае информация о цветах «записывалась» внутри бромосеребряного светочувствительного материала с толстым слоем панхроматической эмульсии, и изображение получалось сразу позитивным. Процесс оказался доступен только в лабораторных условиях, но не в обычной практике цветного фотографирования. Одной из существенных проблем оставалась низкая чувствительность фотопластин.

Обычные броможелатиновые пластины были чувствительны в сильной степени только к синим и фиолетовым лучам. До 1885 г. о правильной передаче цветных предметов фотографическим путем нельзя было и думать. В 1885 г. профессор Фогель открыл т. н. *красочные сенсибилизаторы* – вещества, делающие обыкновенные пластины чувствительными и к другим цветным лучам. На основе красочных сенсибилизаторов получалась *ортохроматическая* эмульсия – чувствительная к лучам различной длины волн.

Способ сенсибилизации заключался в следующем: обыкновенная броможелатиновая пластинка в темной комнате на несколько минут погружалась в раствор известной краски, затем высушивалась в полной темноте. Предварительно, чтобы сухой слой желатина не препятствовал впитыванию краски, пластина погружалась в слабый водный раствор аммиака.

Красок, обладающих свойствами сенсибилизаторов, оказалось довольно много. Эритрозин сообщал чувствительность к желтому и зеленому участкам спектра, цианин – к красному и оранжевому, сафранин – к зеленому. Первая краска давала проработку деталей зеленой листвы, вторая – деталей красных объектов. Но эти краски сообщали пластинке способность воспринимать только некоторые, определенные *участки спектра*. Цветные изображения оказывались весьма далеки от оригинала, а если и имели вид удовлетворительный, то он был результатом серьезной ретуши.

Впоследствии многие ученые занимались разработкой этой проблемы. Однако краска давала пластине возможность воспринимать только некоторые участки спектра, а не весь спектр. Задача же цветной фотографии – передать не только цвета, но и оттенки, и полутона. В 1903 г. немецкие ученые профессор Мите и доктор Артур Траубе (1878–1948) нашли

красящее вещество, способное очувствлять пластинку ко всем участкам спектра. Эта краска сложного состава была названа ими «Этильрот». На ее основе получалась *панхроматическая* эмульсия – чувствительная ко всему диапазону видимого света. Передача спектральной полосы оказывалась почти правильной. По мнению Прокудина-Горского, следовало бы еще усилить чувствительность к красному участку спектральной полосы. Затем свой состав нашел доктор Кениг.

Для получения полноцветного (и полноценного) изображения были необходимы три негатива на одной пластине: при съемке на разные пластины неизменно получалась разная экспозиция, что делало совмещение некачественным, а то и невозможным. Поэтому краска, делающая пластину чувствительной ко всем участкам спектра, стала настоящей сенсацией.

Автор несколько раз подчеркивал непременное условие одновременности и равных условий всех процессов с тремя изображениями для их последующего совмещения. При проектировании диапозитива необходимо было вставить в проектор тот же цветофильтр, с которым был снят данный негатив; при совмещении трех диапозитивов на экране должно было получиться изображение, подобное оригиналу.

Уголок на прудах Нового Афона. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 4

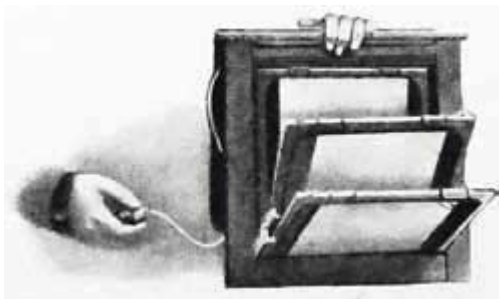
Начинать цветную фотосъемку следовало с фотографирования мертвой природы, лучше – цветных рисунков, но не с ландшафтов, тем более не с портретов (это самые трудные виды работы).

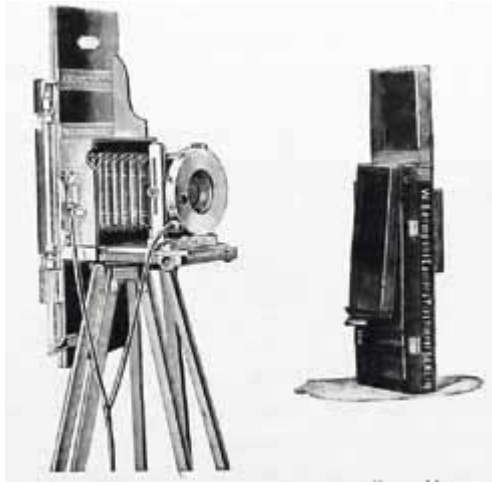
Камера для съемки

Важно, чтобы в камере была возможность помещения цветофильтра за матовым стеклом. Следовало использовать камеру на штативе. Автор пояснял, что штатив нужен потому, что «необходимо с одного и того же объекта произвести последовательно и без малейшего смещения камеры три снимка, а потому устойчивость штатива весьма важна и часто от небольшого сотрясения камеры пропадает вся работа, а главное, об этом узнается уже тогда, когда работа почти закончена» (1906, № 4). Объектив должен быть по возможности светосильным. Обязательным условием указывалось отсутствие в объективе

хроматической аберрации. Хроматическая аберрация – явление несовпадения фокусов различных цветных лучей в одну точку на оптической оси объектива, в результате чего появлялась цветная кайма по контуру объектов, что было существенной помехой при сложении трех изображений. При отсутствии хроматической аберрации независимо от цвета используемого фильтра все три изображения должны были быть одинаково резкими. Подходили объективы «Планар» (фокусные расстояния от 72 до 305 мм), «Апохромат-Тессар» фирмы Цейса. При репродукционных работах подходили объективы «Целор» фирмы Герца, «Гелиар» и «Апохромат-Коллинеар» фирмы Фохтлендер и сын, «Ортостигматы» фирмы К. А. Штейнгейля. Затворы, применяемые для моментальной съемки, для цветной оказывались непригодны. Нужен был такой затвор, который давал бы возможность изменять выдержку.

В финале руководства Прокудин-Горский возвращается к разговору о необходимости такого аппарата для цветной съемки, где все три изображения находились бы на одной пластине. Подобного аппарата в продаже в это время не было: не в силу сложности конструкции, а в силу отсутствия необходимых пластин. Камеры для съемок с натуры имели устройство для последовательной их смены. Таковыми были камера французского общества Le Photocrome, камера Nachet в Париже. Смена пластин происходила в результате последовательных нажатий груши.





Кассета общества Le Photocrome (вверху). Вид камеры и кассеты профессора Мите (внизу). Журнал «Фотограф-Любитель». 1906. № 12

Только в камере Мите использовалась одна пластина для трех снимков, цветофильтры находились внутри, каждый – перед своей третью пластины. Кассета после нажатия груши двигалась дальше по вертикальным направляющим самостоятельно. Первая демонстрация возможностей новой камеры Мите, сделанной в мастерских Вильгельма Бермполя, состоялась 9 апреля 1902 г.

Цветофильтры

Цветофильтры представляли собой прозрачные среды, через которые должны были свободно проходить лучи соответствующей группы. Они изготавливались путем покрытия бесцветного стекла раствором краски и желатина. Чем тоньше стекла, тем лучше. Размер стекла согласовывался с размером пластин. Для каждого фильтра требовалось два стекла. Для равномерности нанесения слоя чистые подготовленные стекла следовало располагать на зеркальном стекле, установленном по ватерпасу точно горизонтально. Стекла под обливку должны были быть теплыми. Помочь равномерному распределению пальцем нельзя. Можно использовать стеклянную палочку, но только если не касаться ею стекла. Процесс должен происходить в помещении, защищенном от пыли и тяги воздуха при температуре от 18 до 25 °С. Сушить облитые стекла следовало в том же положении, высыхание длилось от 15 до 20 час. Готовые стекла склеивались между собой канадским бальзамом, разведенным в ксилоле или хлороформе. Канадский бальзам – смола, получаемая из пихты

бальзамической, произрастающей на территории Канады.

Количество бальзама определялось только опытным путем. Затем склеенные стекла вновь подвергались сушке, уже под грузом. Этот процесс занимал 10–15 дней, в течение всего времени температура в комнате не должна была опускаться ниже 17–18 ˚С. Пользоваться фильтрами можно было и до истечения указанного срока, так как окончательно бальзам высыхал через год и более. Готовые фильтры очищались скипидаром и спиртом. Не следовало долго держать светофильтры на свету, от сильного солнечного света они постепенно обесцвечивались.

Прокудин-Горский приводит способ изготовления цветофильтров доктора Кенига.

1. Фиолетовый фильтр.

В 100 куб. см воды растворить 3 гр. Kristallviolett и 1 гр. Methyllenblau, прибавить 5–6 капель уксусной кислоты. 8 куб. см полученного раствора развести в 100 куб. см 8-процентного раствора желатина.

2. Зеленый фильтр.

В 140 куб. см воды растворить 6 гр. Tartrazin и 1 гр. Patentblau. 7–8 куб. см раствора развести в 100 куб. см 8-процентного раствора желатина.

3. Красный фильтр.

В 150 куб. см воды растворить 4 гр. Tartrazin и 3,5 гр. Rose bengale. 7–8 куб. см раствора развести в 100 куб. см 8-процентного раствора желатина.

Для получения 8-процентного раствора желатина 40 гр. бесцветного чистого желатина замочить на 1–2 часа в холодной воде, затем добавить воды до общего веса 500 гр., нагреть и отфильтровать. 7 куб. см окрашенного желатина покрывают 100 кв. см поверхности стекла (покрывались два стекла).

Более точных цифр и указаний дать было невозможно, они основаны на многолетнем собственном опыте.

Самая главная задача при изготовлении цветофильтров – достижение правильного и равномерного пропускания и поглощения нужных лучей. И задача эта не так легка, как может показаться. Следовало произвести исследование фильтра спектроскопом, а затем фотографирование специальным прибором – спектрографом. Важно, чтобы цветофильтр обладал возможностью передавать полутона: именно они дают общее впечатление правильной картины, объема предметов и перспективы. Работа по изготовлению цветофильтра «деликатна и неблагодарна», поэтому был смысл, несмотря на дороговизну, приобретать их готовыми.

Пластины

Итак, используемые пластины должны быть чувствительны ко всем спектральным лучам. Вставление в кассеты необходимо производить в полной темноте. Подходящие пластины «Перхромо» с эмульсией по рецепту профессора Мите производила фабрика Перутца в Мюнхене. Но эти пластины были слабо чувствительны к красным и оранжевым лучам. У пластин доктора Кенига чувствительность к красным и оранжевым лучам была выше, но равномерность чувствительности хуже, что влияло на правильность передачи цветов, потому Прокудин-Горский отдавал предпочтение пластинам Мите.

Окрашивание пластин можно было произвести и самостоятельно: погружением броможелатиновой пластины в красящий раствор. Для его изготовления колбу со спиртом следовало нагреть в кипящей воде (непосредственно на огне нагревать спирт нельзя); в 300 куб. см горячего спирта растворить, взбалтывая, 0,1 гр. этильрота. В большую бутыль налить 5 л дистиллированной воды, прибавить 50 куб. см крепкого нашатырного спирта (аммиака). К этому раствору прибавить спиртовой раствор краски и хорошо взболтать. После фильтрации раствор готов к употреблению. Этого количества хватало для очувствления четырех дюжин пластин.

Фотоаппарат системы А. Митте для трехцветной съемки, которым пользовался С. М. Прокудин-Горский

Пластины нужно было погрузить в кюветы на 3–5 мин. в совершенной темноте, затем в течение трех минут промывать в воде и высушить. Опыт Прокудина-Горского показывал, что сушку лучше производить возможно быстрее, не долее получаса, иначе на поверхности происходит окисление, которое впоследствии даст завуалированное изображение и снизит равномерность чувствительности к отдельным лучам. Время промывания после сенсибилизации также весьма важно (об этом Прокудин-Горский говорил в докладе на конгрессе в Риме). Основываясь на многочисленных собственных опытах, он утверждал, что промывать очувствленные пластины следовало не менее одного-полутора часов в зависимости от сорта используемых пластин. В результате краска почти совершенно вымывалась, но заметно повышалась чувствительность пластин и они приобретали способность длительного хранения без потери светочувствительности. Избыток красящего вещества в слое

желатина вреден, он влиял не только на чувствительность пластины, но и на продолжительность ее сохранения. Хранить пластины следовало попарно, складывая слой к слою без прокладок. Пластины, пролежавшие в кассете три-четыре дня, не дадут таких негативов, как свежеприготовленные, поэтому по возможности их надо было использовать сразу.

В результате собственных опытов мастер пришел к выводу, что для очувствления больше всего подходили пластины, содержавшие наименьшее количество солей в слое эмульсии – только чистое бромистое серебро в желатине. Очень важным являлось правильное соотношение между очувствленными пластинами и используемыми цветофильтрами: от этого зависела правильность цветопередачи. Выше говорилось об особенностях пластин Мите и Кенига. При заказе цветофильтров стоило обязательно указывать, какие пластины будут использованы при съемке.

Экспозиция

Для съемки с разными цветофильтрами экспозиция была разной. С фиолетовым – короче, с зеленым – длиннее, с оранжевым – еще длиннее. Это время определялось исключительно экспериментальным путем в два этапа: 1. Определение экспозиции для получения нормального негатива с одним цветофильтром; 2. Определение соотношения экспозиций для получения нормального негатива от сложения трех снимков. Нормальный негатив – в котором видны детали во всех участках. Получение одинакового покрытия в белой части трех изображений – обязательное условие. Время экспозиции относительно легко было рассчитать при искусственном или рассеянном дневном свете внутри помещения. На открытом воздухе свет, а с ним и время экспозиции меняется очень быстро.

Одним из первых объектов съемки может служить цветная «скала», в которой обязательно должен присутствовать белый, серый и черный цвета. Такой объект можно было приготовить из полосок картона с наклеенными полосками матовой бумаги. Белая часть должна быть отделена от цветных и окружена темным фоном. Для лучшего наведения на резкость можно было сделать черный рисунок на белой бумаге. Снималась «скала» с оранжевым фильтром. Экспериментальное время экспонирования следовало зафиксировать. Белая часть на негативе должна была иметь ровное покрытие, черная – быть совершенно прозрачной, а серая – иметь мягкие переходы. Если после проявки негатив по

соотношению света и тени будет нормальным, задача может считаться на треть выполненной. Следующая пластинка снималась с зеленым фильтром. Нужно было добиться такой экспозиции, чтобы покрытие белой и серой частей было аналогичным первому опыту. На воспроизведение цветных участков «скалы» в это время внимания можно было не обращать. То же проделывалось с фиолетовым фильтром. Условия проявления трех негативов должны были быть одинаковыми. Отсчитывание времени экспозиции нужно производить по секундомеру. Опыт покажет, что время экспозиции для получения нормального негатива на трех пластинах различно: наибольшее время придется на пластину, снятую с оранжевым цветофильтром, наименьшее – на снятую с фиолетовым. Условные показатели могли быть таковы: для оранжевого цветофильтра – одна мин., для зеленого – полминуты, для фиолетового – 6 сек. Полученное соотношение 12:5:1. Если снимался темный объект, время экспозиции следовало увеличить пропорционально на трех снимках. В профессиональной среде все еще шли споры, является ли такое соотношение экспозиций постоянной величиной при данном источнике света. Автор уверенно утверждает, что нет. Например, при солнечном свете в 11 час. утра и в 7 час. вечера показатели будут разниться. При падении света снижается восприимчивость пластин к оранжево-красным лучам, что нужно учитывать для достижения правильной цветопередачи. При работе на натуре, где свет переменчив, нужен был большой опыт.

Проявление

Вставление в кассеты и проявление пластин следовало производить в темноте, проявлять все три одновременно, в равных условиях. Через 3–4 мин. можно было включить слабый красный свет, чтобы судить о готовности изображения. Негативы должны были получиться проработанные, но мягкие. Об их качестве поможет судить опыт со съемкой цветной «скалы».

Проявитель подходил любой, не дававший грубо-контрастного рисунка: бренцкатехин, родинал. При использовании родинала проявлять нужно было сильнее (до исчезновения видимого рисунка), так как детали в светлых участках проявлялись не сразу. Во всяком случае лучше было брать тот, к которому привык фотограф. Определение окончания проявления – дело опыта и навыка, и научить этому печатным словом невозможно. Фиксирование пластин тоже должно было

быть одновременным.

В данном случае речь шла о процессе, результатом которого должна стать проекция от совмещения на экране трех диапозитивов с трех негативов, а не о печати на бумаге. Разные способы получения «постоянного изображения» пока не давали тех результатов, как проекция на экране.

Технологические процессы – ступени прогресса

Ученые в разных странах продолжали эксперименты по цветному фотографированию и воспроизведению на бумажных носителях. Технология получения цветных изображений на пленках была разработана Новым фотографическим обществом в Берлине. В ее основе использовался пигментный процесс, т. е. окрашивание слоя. Если при проектировании использовались цветофильтры того же цвета, через которые производилась съемка, то в окрашивании слоев пленки следовало использовать пигменты, дополнительные к цвету фильтра (к фиолетовому – желтый пигмент, к зеленому – красный, к оранжевому – синий). Пленки, имевшиеся в продаже, для цветного фотографирования не подходили в силу низкой чувствительности, поэтому их очувствление производилось самостоятельно. Технологии работы с пленкой Прокудин-Горский посвятил четыре с половиной страницы в № 8. С негатива печатался позитив. Копирование возможно было производить при дневном или электрическом свете. Свет допускали и последующие процессы (пленки были нечувствительны к свету). Совмещение трех пленок должно было дать оригинал. Порядок складывания: желтая часть, на нее синяя, на нее красная. Важно было сохранение деталей в полутонах. После высыхания пленок можно было переходить к перенесению изображения на бумагу. Новое фотографическое общество производило специальные «бумаги для трехцветного переноса». «Перенос» осуществлялся контактным способом в теплой воде, первым переносился желтый рисунок. Желтый «перенос» сушился, пленка отделялась от бумаги, и процесс повторялся с синей частью рисунка, совмещенной с желтой. На полученный таким образом зеленый рисунок наносилась, в свою очередь, красная часть. Недостатки могли быть устранены ретушью. Нетрудно представить себе небыстрый и очень трудоемкий процесс получения даже одного цветного изображения.

Другой процесс получения многоцветных изображений на бумаге – *пинатипия* (изобретатель А. Дидье). Копирование производилось на стеклянные пластинки с диапозитивов, копированных с негативов. Приготовленные пластины сохраняли свои свойства в течение двух или даже трех недель (гораздо дольше, чем пигментная бумага). Копирование можно было производить при дневном или электрическом свете. Затем пластинки окрашивали: копированную с негатива, снятого с

оранжевым фильтром, составом с синей краской и т. д. Растворы красок могли сохраняться долгое время и годились для окрашивания большого количества пластин. Использовался раствор 5 гр. (10 таблеток) синей, красной и желтой пинатипной краски в 100 куб. см воды (для красного раствора краску растворяли прежде в 3–5 куб. см крепкого аммиака). Предварительно размоченную переносную бумагу прикладывали к окрашенной пластинке в воде. А затем для переноса краски оставляли под гнетом второго стекла на 10–15 мин. Затем, отделив бумагу, вешали ее для просушки. Таким образом можно было получить любое число копий. Промытая и высушенная по окончании «тиража» пластинка могла сохраняться любое время, для повторной печати вновь погружалась в краску. На переносную бумагу, делая совмещение рисунков, печатали последовательно вторую и третью копии. Порядок переноса: синяя, красная, желтая. Перенос желтой копии занимал более всего времени – до получаса. Ослабить итоговый отпечаток можно было, приложив бумагу к пластинке со слоем влажного желатина, который забирал на себя избыток краски. Ретушь осуществлялась кистью с краской по влажной бумаге. Корректура ошибок при таком способе была очень ограничена. Описанию пинатипии посвящена часть статьи Прокудина-Горского в № 9.

В Германии практиковался процесс доктора Зелле, который отличался от вышеописанных только в нюансах. Этот метод, по мнению Прокудина-Горского, уступал методу Нового фотографического общества, что было видно на Всеобщей фотографической выставке в Берлине: в итоговых отпечатках, особенно при увеличении, наблюдалось несовпадение контуров трех цветных копий. Тем не менее Прокудин-Горский в № 10 уделил описанию и этого процесса место, равное другим, причем исходил из личных знаний и наблюдений, т. к. сам доктор Зелле, тщательно оберегая свое изобретение, нигде не публиковал печатного изложения процесса.

В 1903 г. французский ученый Видаль опубликовал свой способ получения многокрасочных изображений на бумаге. Основан он был также на пигментном процессе, был, по оценке Прокудина-Горского, труден и требовал большого опыта (№ 11). Способ получения цветных изображений, основанный на гуммиарабиковой печати, был разработан в 1903 г. лейпцигским фотографом Н. Першейдом, им же было составлено подробное руководство. Однако за три года Прокудину-Горскому не встретилось ни одной работы, сделанной этим способом, как и способом доктора Лемана.

В 1901 г. в №№ 8–12 журнал «Фотограф-Любитель»

опубликовал перевод сенсационной статьи братьев Люмьер с полным описанием их способа получения цветных изображений. Авторы называли основателями цветной фотографии гг. Дюкоза дю Горона и Кроса (1870-е гг.), использовавших метод цветоделения. Однако ни тогда, ни во время проведения Всемирной выставки в Париже в 1900 г., где большой интерес вызвали стереоскопическое цветные отпечатки братьев Люмьер, не существовало средств для определения экспозиций для трех негативов, времени их проявления и уровня плотности, чтобы при совмещении они давали правильную передачу естественных цветов. Еще одной проблемой оставалась неоднородность чувствительности пластины.

Метод братьев Люмьер основывался на использовании при съемке цветофильтров и окрашивании позитивных отпечатков, речь шла о съемке трех негативов на трех отдельных пластинах. Время экспозиции при разных цветофильтрах, как нам уже известно, было разным: для зеленого и оранжевого его нужно было увеличивать в 10–12 раз по сравнению с сине-фиолетовым и определять каждый раз экспериментальным путем в зависимости от плотности окрашивания фильтра и чувствительности пластины. При обработке в лаборатории одни пластинки допускали красный свет, другие требовали зеленого. В процессе проявления много различных факторов могли оказать влияние на качество негатива. Жесткие и контрастные негативы не передавали полную градацию оттенков и не должны были использоваться. Сушка требовала постоянных условий. Ретушь была возможна только по точкам от пыли. Способ позволял при необходимости изменять плотность одного из негативов, однако авторы признавали, что воспроизведение цветов все равно оказывалось не вполне верным. В процессе печати получались три однотонных отпечатка, которые затем совмещались. Бумагу для позитивного процесса очувствляли вручную, и этот этап при соблюдении описанной братьями Люмьер технологии занимал не менее 36 час. После получения бумажных позитивов производился перенос каждого отпечатка на стекла, которые затем погружались на 12 час. в красящие ванны: красную, синюю и желтую. При совмещении первым бралось стекло с желтым отпечатком, затем – с голубым, после – с красным. Совмещение производилось в вертикальной плоскости, что позволяло контролировать передачу цветов. Как бы полно однотонные отпечатки ни передавали цвета, всегда требовалась их коррекция. Если тон совмещенного изображения был зеленоватым, следовало усилить красный отпечаток, однако силу голубого отпечатка нельзя было ни усилить, ни ослабить. Производилось второе

временное совмещение. А затем окрашенные рисунки по одному, начиная с желтого, переносили на лист бумаги, один и тот же, но с использованием разных растворов. Итоговый отпечаток мог быть перенесен на стекло, если предполагалось рассматривать его на просвет. Даже при подробных описаниях, данных авторами способа, становилось очевидным, сколько ловкости и сноровки требовал их процесс. Кроме того, в составе растворов использовались некоторые компоненты, которые было очень сложно достать. Вот почему этот способ в дальнейшем не использовался.

Новый процесс был озвучен братьями Люмьер в Академии наук в Париже 30 мая 1904 г. Слой, которым покрывали изобретатели свои пластины, состоял из микроскопически малых частиц оранжевого, зеленого и фиолетового цветов. Необходимо было строго определенное количество красящего вещества, его прочность, отсутствие промежутков между окрашенными элементами; ортохроматическая эмульсия не должна была мешать действию красок, «давать проникать растворам во время проявления до окрашенных элементов». Что это за элементы? Это отделяемые от муки зерна картофельного крахмала величиной 0,015–0,020 мм в диаметре! Зерна, разделенные на три части, окрашивались соответственно в оранжево-красный, зеленый и фиолетовый цвета специальными красящими веществами и особым методом. Окрашенные зерна смешивались в равной пропорции и кистью наносились на стекло, покрытое смолистым веществом. Во избежание промежутков между частицами поверхность стекла «запыливалась» черным веществом вроде древесного угля. На поверхности стекла каждый кв. мм содержал две-три тысячи по-разному окрашенных элементов. Закреплялось стекло специальным лаком, на который наносился тонкий слой бромосеребряной панхроматической эмульсии.

Проявление пластин делалось обычным путем, а вот время экспозиции было несколько больше. Зафиксированное негативное изображение получалось в цветах, дополнительных к фотографированному. Позитивное изображение можно было получить, не фиксируя негатив, путем вторичного проявления.

В июле 1906 г. Прокудин-Горский был в Лионе и имел возможность осмотреть производство братьев Люмьер. Стало очевидным, что вскоре пластины могли поступить в продажу. Новый процесс, названный «автохром», оказывался вполне практичным. В июне 1907 г. пластинки «автохром» наконец поступили в продажу. Как только Прокудин-Горский получил партию, он лично провел испытание пластин братьев Люмьер, о чем опубликовал статью в № 10 за 1907 г. Эксперименты

показали, что на некоторых пластинах эмульсия слезает после второго проявления, что делает их непригодными. Эмульсионный слой находится на слое лака, это обещало плохую сохранность пластин, что и начало быстро подтверждаться. Непрочность слоя – большой недостаток. На сделанных им микрофотограммах было видно, что зерна крахмала на поверхности распределены крайне неравномерно: явно преобладали те, что окрашены в зеленый цвет в пропорции 2:1:1. В промежутках, заполненных черным веществом, оставались просветы. При съемке необходимо было использовать фильтры только фирмы Люмьер. При проявлении риск получения неверных результатов был очень велик. Эмульсия имела низкую чувствительность: снимок, сделанный при солнечном свете, потребовал 10 сек. экспозиции. Цвета передавались хорошо, но позитивы лучше смотрелись при проектировании с сильным источником света, чем при просмотре на просвет. Чем сильнее источник, тем чище оказывался цвет на экране, однако чистый белый цвет не мог быть получен. Для полиграфии способ Люмьеров не представлял преимуществ. Процесс выглядел следующим образом. Цветной объект фотографировался на пластины с фильтрами, затем с негативов делались диапозитивы, а с них – автотипные негативы. Уже цветной диапозитив на пластинах «автохром» имел ошибки в передаче цветов. Наконец, цена пластинок была крайне высока.

В 1908 г. на страницах журнала будет нередко появляться слово «автохром» с комментариями и дополнениями практиков к процессу братьев Люмьер. Метод «автохрома» применяли российские фотографы: профессор Николай Евграфович Ермилов (1858–1935), Яков Владимирович Штейнберг (1880–1942), Анатолий Иванович Трапани (1881– конец 1920-х), Н. А. Петров. Однако метод себя не оправдал: огромная часть фотолюбителей даже и не пыталась его испытать. Дороговизна пластин, длительные выдержки, сложность процесса, несовершенство передачи цветов охладили вспыхнувший было интерес. Массового распространения пластины «автохром» иметь не будут. Другие ученые продолжат работы по созданию пластин для цветных диапозитивов. Появятся пластинки фирмы Югла «Омниколор», пластины Уорнер-Паури. Их несомненным достоинством станет отсутствие угольных частиц, ослабляющих свет, яркость и прозрачность картинки, но на потребительский рынок они не выйдут.

Нетрудно заметить, что, подробно рассматривая современные ему техники цветной фотографии, автор нигде не делает акцента на собственных открытиях, иногда лишь – на данных личного опыта. Приводит рецепты окрашивания цветофильтров доктора

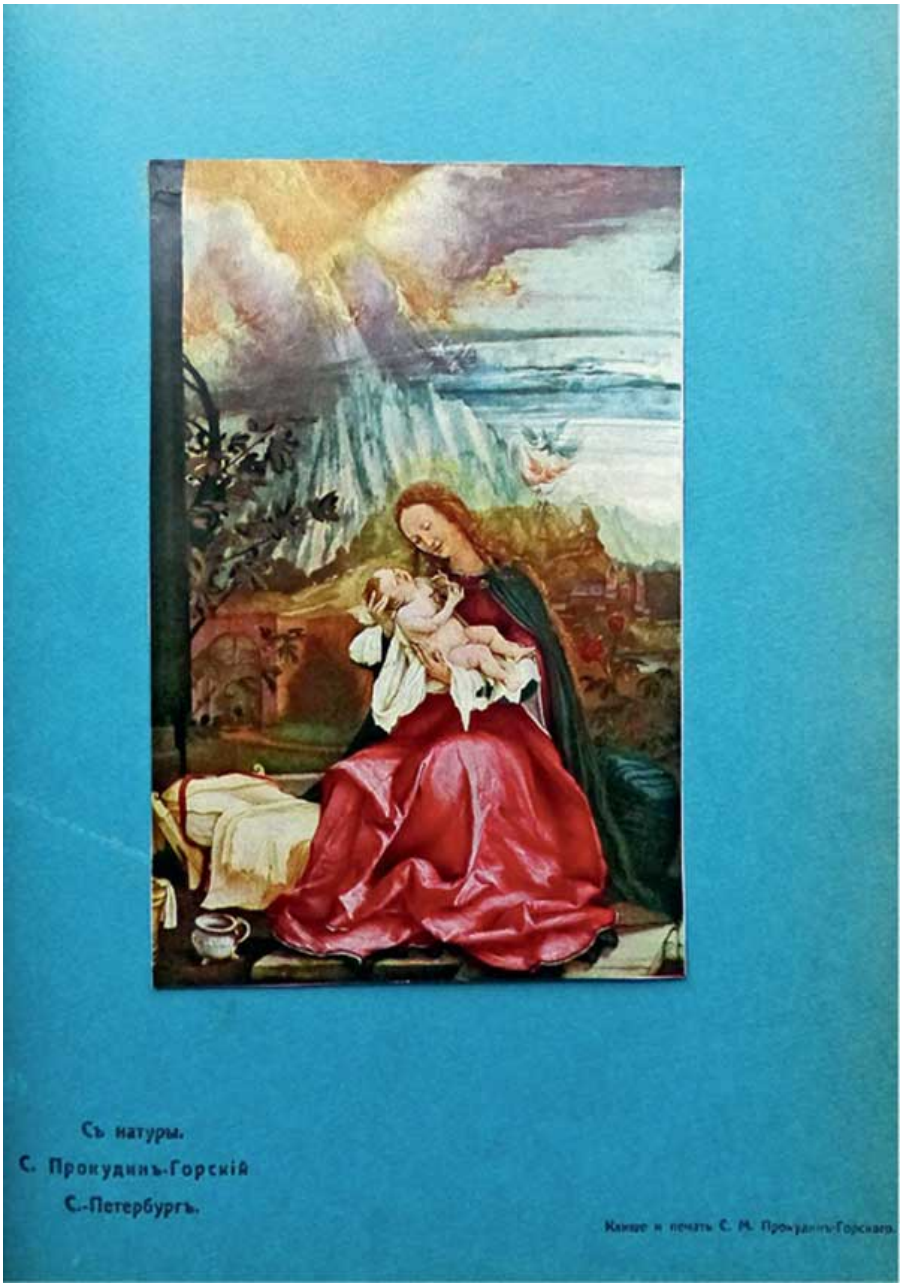
Кенига, а не свои, хотя очевидно, что он экспериментировал и в этом непростом деле; не останавливается на авторских рецептах сенсибилизации пластин и их проявления и т. д. Отдадим должное сдержанности Прокудина-Горского от саморекламы.

В журнале «Фотограф-Любитель» вышло несколько статей автора П. Шафранова из г. Тамбова: «Перспектива в фотографии» (1907, № 1), «О передаче движения фотографией» (1907, № 9), «Фотографирование силуэтов» (1908, № 9). В одной из работ, проанализировав технику современной ему цветной фотографии и живописи, П. Шафранов пришел к заключению, что «в деле художественного воспроизведения окружающей природы цветная фотография едва ли достигнет желательного совершенства и, конечно, ни в коем случае не сможет соперничать с живописью. Ее значение в этой отрасли искусства будет ничтожно»; значение цветной фотографии: быть вспомогательным средством в работе художников, а польза ее в репродуцировании их работ (1908, № 5). Это субъективно зауженное понимание роли цветной фотографии тем не менее подтверждало словесно то, что демонстрировали репродукции Прокудина-Горского.

При съемках Прокудин-Горский использовал камеру конструкции Мите-Бермполя, пластины размером 8×24 см, на которых располагались три негатива, при показе – проекционный хромоскоп с тремя объективами, изобретенный Луи Артюром Дюко дю Ороном (1837–1920) в 1868 г. Не исключено – внося определенные усовершенствования в используемую технику. Изобретение панхроматического сенсибилизатора Мите и Траубе также послужило в его открытиях. А открытия и вклад ученого в фототехнический и фотохимический прогресс заключались в разработке собственных методов сенсибилизации пластин, составов проявителей, в достижении равномерности светочувствительности слоя и оптимальной цветопередачи в снимках. Кроме того, его метод сделал возможным длительную сохранность изображений и их великолепное полиграфическое воспроизведение.

Авторское право фотографа

В 1908 г. важнейшими стали публикации В. И. Срезневского «Авторское право фотографов» (№ 3), «Записка об авторском праве фотографа Государственной Думе от 11 Русских фотографических обществ» и «Из проекта министра юстиции об авторском праве на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения с комментариями» (№ 6).



Репродукция. Журнал «Фотограф-Любитель». 1907. № 3

Чтобы понять ситуацию с авторскими правами в сфере фотографии в начале XX в., нужно вновь вернуться в середину XIX в. В тот период цензурные ограничения в сфере фотографии служили скорее защите авторских прав, а заодно и нравственности. Изобретение визитной карточки в 1858 г. привело к стремительному росту количества фотографических

заведений. Введенные в практику французским фотографом Эженом Диздери, фотопортреты малого формата (8×6 см) снимались аппаратом с несколькими объективами. Таким образом, на одну пластину можно было снять 6 или 8 портретов, что значительно удешевляло стоимость одного изображения. Предприимчивые люди быстро оценили новые возможности фотографии и их коммерческую выгоду. Первый ограничительный документ был связан с распространением карточек «безнравственного содержания» и был подписан министром внутренних дел П. А. Валуевым 17 октября 1862 г. Отныне все фотографические заведения подлежали обязательной регистрации. Высочайший указ Правительствующему Сенату от 6 апреля 1865 г. запрещал выпуск фотопроизведений без указания фирмы, снимки с картин и эстампов разрешались только с дозволения цензуры, запрещалось «снимать и копировать соблазнительные изображения». Этот последний пункт некоторыми заведениями нарушался. А. Попов в книге «Из истории российской фотографии» писал о том, что «фотограф Г. В. Везенберг в течение нескольких лет копировал фотокарточки артистов и других известных лиц, выполненные К. И. Бергамаско и С. Л. Левицким, и продавал копии по 10–15 коп. Вообще фирма „Везенберг и К°“ не брезговала тиражированием карточек „безнравственных и соблазнительных“ и занималась контрафакцией вплоть до 1917 г., несмотря на принятый в 1911 г. закон о защите авторских прав на фотографические произведения».

Первые статьи об авторском праве на фотографические произведения появились в журнале «Фотограф» в 1860-х гг., неоднократно журнал писал о них впоследствии. К теме охраны авторского права обращались журналы «Фотографическое обозрение» и «Светопись». Краткий обзор русских статей и трудов о защите авторского права фотографа был опубликован в журнале «Фотограф-Любитель» (1908, № 6).

Ситуация развивалась следующим образом. Еще в 1881 г. членами V отдела ИРТО была подготовлена «Записка по выработке закона о художественной собственности фотографа», в 1882 г. на I съезде русских деятелей по фотографии В. И. Срезневский выступил с докладом на тему «О художественной собственности фотографа и ограждении ее особыми постановлениями».

В 1896 г. была создана комиссия Императорской академии художеств по ограждению прав художественной собственности, среди ее задач была подготовка проекта закона об авторском праве фотографов. Одним из активных членов комиссии был

выпускник Императорской академии художеств, член РФО А. А. Карелин, сын А. О. Карелина. К сотрудничеству были привлечены члены РФО и других обществ. В 1905 г. на заседаниях V отдела ИРТО в очередной раз обсуждался проект закона министра юстиции 1898 г. Закон ограничивал права собственности фотографа пятью годами, хотя V отдел ИРТО еще в 1894 г. принял постановление о 30-летнем сроке, а комиссия при Академии художеств в 1897 г. – решение о приравнивании срока для произведений искусства (50 лет со дня смерти автора) к фотографическим произведениям.

За десятилетие в сфере фотографии произошли заметные изменения. В начале XX в., с развитием фотомеханических способов воспроизведения, с расширением иллюстрирования, нарушение прав собственности стали допускать даже редакции наиболее обеспеченных органов печати.

В № 3 за 1908 г. на страницах журнала «Фотограф-Любитель» В. И. Срезневский выступил с комментариями по поводу нового законопроекта, внесенного в Государственную Думу министром юстиции.

В законопроекте 1907 г. никак не была защищена научная фотография. Не признавалось нарушением авторского права «помещение отдельных изображений художественных произведений в литературном произведении с целью пояснения его текста, если такие изображения не составляют существенной части литературного произведения; помещение отдельных частей художественного произведения в изделиях заводской, фабричной и ремесленной промышленности», что, по сути, узаконивало любое заимствование первоснимка. Внося некоторое упорядочение в вопросы авторского права фотографов, закон «страдал неясностью и неполнотой», не учитывал новых условий жизни, успехов техники и решений специальных комиссий профессионалов. В том же № 3 «Фотографа-Любителя» за 1908 г. была помещена критическая статья на новый журнал «Фотографическое искусство» (г. Рига, редактор-издатель О. К. Зольдтнер). Кроме грубых технических ошибок, за редакцией были замечены нееединичные случаи заимствования статей из «Фотографического вестника» без ссылки на первоисточник, а также публикации статей С. М. Прокудина-Горского, профессора Н. Е. Ермилова, П. М. Ольхина без согласования с этими авторами.

В действующем законе не имелось постановлений о фотографических произведениях. Внесенный проект должен был бы восполнить этот пробел, однако «представленный министром юстиции проект об авторском праве на литературные,

музыкальные, художественные и фотографические произведения поверг в уныние и вызвал вполне справедливое негодование специалистов дела, ибо права фотографии в этом проекте урезаны до последней возможности по сравнению с остальными искусствами», – с горечью констатировал С. М. Прокудин-Горский в передовой статье (1908, № 6). В составлении проекта не участвовал никто из специалистов, не было таковых и в Государственной Думе, а значит, защищать права фотографов там было некому.

Исходя из этого, для обсуждения проекта при V отделе ИРТО было созвано собрание представителей 11 фотографических обществ России. V отдел ИРТО представляли В. И. Срезневский, Л. С. Левицкий, Л. Н. Вульфсон; Санкт-Петербургское фотографическое общество – В. А. Виноградов, А. А. Захарьин, Н. С. Тюлин; Общество фотографов-профессионалов в Санкт-Петербурге – П. С. Жуков, Ф. О. Эгглер, А. П. Лататуев; РФО в Москве, Московское художественно-фотографическое общество, Общество фотографов-любителей в Москве, Киевское общество «Дагерр», Саратовское, Нижегородское, Тамбовское, Минусинское фотографические общества – А. А. Карелин. Комиссией была выработана записка, которая в номере журнала «Фотограф-Любитель» была представлена целиком. Академия художеств, пойдя навстречу фотографам, предоставила один из залов для устройства 30 мая специального вечера для членов Государственной Думы, Государственного Совета и членов Академии художеств с демонстрацией фоторабот, включая проекцию цветных диапозитивов Прокудина-Горского и кинематограф братьев Пате.

В июньском номере журнала был опубликован отчет об этом мероприятии. Императорской академией художеств были предоставлены не только залы, но и все приспособления для выставки. В течение трех дней вход для посетителей был бесплатным. Зрители могли видеть большие коллекции А. О. Карелина и М. П. Дмитриева, археологические фотографии Ивана Федоровича Барщевского (1851–1938), богатейшие собрания из личных коллекций. Сбор гостей был назначен на 8 час. вечера. Собралось до семисот человек. А. А. Карелин и В. И. Срезневский говорили о цели собрания.

Кульминацией вечера стала проекция фотографий в натуральных цветах Прокудина-Горского: на большом экране, с постоянным электрическим током она произвела настоящий фурор, то и дело прерываясь взрывами аплодисментов. В зале можно было видеть новейшие снимки Прокудина-Горского из путешествия в Италию и Туркестан. Вечер оказал существенную

помощь в деле объяснения государственным чиновникам сути выдвигаемых фотографами требований.

Выставка в залах Академии художеств. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 7

Комиссия считала (и организованный вечер подтверждал это), что появившиеся в последнее время новые формы фотографических произведений, цветная фотография и кинематограф могут быть сравнимы с публичным исполнением произведений искусства. Возрастали и художественное значение фотографии, и ее роль в обществе.

В новом законопроекте авторское право на фотографические произведения по-прежнему ограничивалось пятилетним сроком со времени их изготовления, что мотивировалось механическим способом производства и коротким сроком интереса публики и спроса на них. Однако «механический» способ производства не умалял художественных достоинств фотографии и требовал от автора не меньшей работы, чем в любом другом виде искусства. Нельзя недооценить и значение фотографии в научных исследованиях. Собрание представителей 11 фотографических обществ отмечало, что трудами русских фотографов найдены способы фотографирования невидимого: фотографическое восстановление исчезнувших от времени или иных причин письмен, стершихся монет; моментальная микрофотография, позволяющая запечатлеть отдельные фазы биологических процессов; астрофотография, давшая науке уже весьма

значительное число новых светил, невидимых ни в какой телескоп, и т. д.». Фотография представляла интерес с трех точек зрения: либо как высоко художественный снимок, либо как научный материал, либо как изображение злободневного события или лица. «С исчезновением интереса к самому событию газетная передовая теряет свой интерес целиком. А фотография, точно протоколирующая все, что перед аппаратом находится, остается картиной эпохи, многие детали которой сохраняют интерес вне всякой связи с главным сюжетом». И верно, «кратковременность интереса» к фотографии – мнение ошибочное. «Необходимо ее полное уравнение в правах с другими искусствами с установлением лишь различий, вытекающих из технических условий производства», – утверждала записка, адресованная Государственной Думе.

По законопроекту авторское право не распространялось на произведения анонимные и подписанные псевдонимом. Требовалось «означение на каждом фотографическом экземпляре: 1) фирмы или имени, фамилии и местожительства фотографа или издателя фотографии и 2) года изготовления фотографического произведения». Эти требования, которые фотографы считали формальными, зачастую оказывались практически невыполнимыми. Клеймление негатива, например, вызвало бы уничтожение художественной ценности, так как негатив не имеет для этого полей. То же касается отпечатка. Только профессионалы имели свои бланки с названием фирмы, однако любую фотографию можно было переклеить на любой другой бланк. «Всякое произведение автора подлежит охране закона с самого возникновения его, а отнюдь не со времени его издания <…> независимо от соблюдения последним тех или других формальностей», – писал журнал.

Комиссия уполномоченных и редакция журнала считали, что авторское право на фотографические произведения должно принадлежать автору в течение всей его жизни, а наследникам или иным правопреемникам его в течение пятидесяти лет со времени смерти автора. К фотографическим произведениям должны равно применяться и другие статьи, касающиеся литературных, музыкальных и художественных произведений. Комиссией был внесен ряд новых статей и поправок к существующим статьям.

Наконец 15 марта 1911 г. Государственный Совет и Государственная Дума приняли Положение об авторском праве. Статьи по фотографическим произведениям были выделены в отдельную, шестую главу, и фотография была практически приравнена к другим видам искусства. Правда, некоторые важные

положения, с которыми боролись деятели фотографии, остались без изменения.

Глава шестая утверждала, что фотографу принадлежит исключительное право повторения, размножения и издания фотографического произведения светописным, механическим, химическим или иным подобным способом. В отношении портретов и других фотографических произведений, исполненных по заказу, авторское право по новому закону принадлежало лицу, сделавшему заказ (комиссия уполномоченных предлагала для таких случаев узаконить общую собственность автора и заказчика). Осталась без изменений статья, требовавшая для сохранения авторского права указания на фотографии названия фирмы или имени, фамилии и места жительства фотографа или издателя фотографии и года выпуска в свет фотографического произведения.

Закон ограничивал авторское право на фотографические произведения десятью годами со времени их появления в свет; в отдельных случаях этот срок увеличивался до 25 и более лет. Не признавалось нарушением авторского права снятие копии с чужого изображения для личного использования, помещение произведения на публичной выставке, воспроизведение в научной работе или в учебной литературе, воспроизведение в изделиях промышленности.

Уточнялось, что к фотографическим произведениям имеют соответственное применение некоторые статьи, касающиеся других видов искусства, в том числе та, которая гласила, что авторское право на литературные, музыкальные и художественные произведения принадлежало автору в течение всей его жизни, после смерти переходило к его наследникам на 50 лет. Издатели газет и журналов, а также сборных изданий из произведений разных авторов имеют авторское право на эти издания в течение 25 лет со времени их появления в свет. За автором сохранялось право на его отдельное произведение, если это не противоречило договору.

При любых разрешаемых законом заимствованиях из чужого произведения обязательным было указание автора и источника заимствования.

Закон, которого русские деятели фотографии добивались пять десятилетий, просуществовал семь лет. В 1918 г. все законы царской России будут отменены советской властью, а Прокудин-Горский, посвятив несколько лет жизни еще одному проекту, вынужден будет эмигрировать.

В № 12 за 1909 г. редактор-издатель объявил о том, что приостанавливает издание журнала на год, чтобы иметь

возможность заняться делом, «представляющим интерес для всего нашего обширного Отечества». Фотографа уже полностью захватил грандиозный фотопроект по съемке в цвете красот и технических достижений Российской империи. Его уникальная технология стала результатом многолетнего упорного труда, теоретической и практической деятельности. Реализация проекта уже не позволит Прокудину-Горскому вернуться к изданию популярного у читателей журнала.

Его Россия. Его эмиграция

На заседании V отдела ИРТО в декабре 1902 г. Прокудин-Горский сделал первое сообщение об изготовлении цветных диапозитивов, а в 1905 г. запатентовал свой метод трехкратного фотографирования. Изобрел способ воспроизведения цветных фотографий полиграфическим путем. Фотографии Прокудина-Горского печатались в книгах и на открытках. Прокудин-Горский добился также укорачивания выдержки при съемке до 1 сек.

По утверждению священника Бориса Георгиевича Старка, первая серия цветных снимков была сделана Прокудиным-Горским в поездке по Финляндии осенью 1903 г. на даче его дяди, искусствоведа и музыкального критика Эдуарда Александровича Старка. В 1904 г. фотограф снимал в Дагестане и на Черноморском побережье, а затем в Санкт-Петербургской губернии. В следующем году совершил первую большую поездку по Российской империи, в ходе которой снял около 400 цветных фотографий Кавказа, Крыма и Украины.

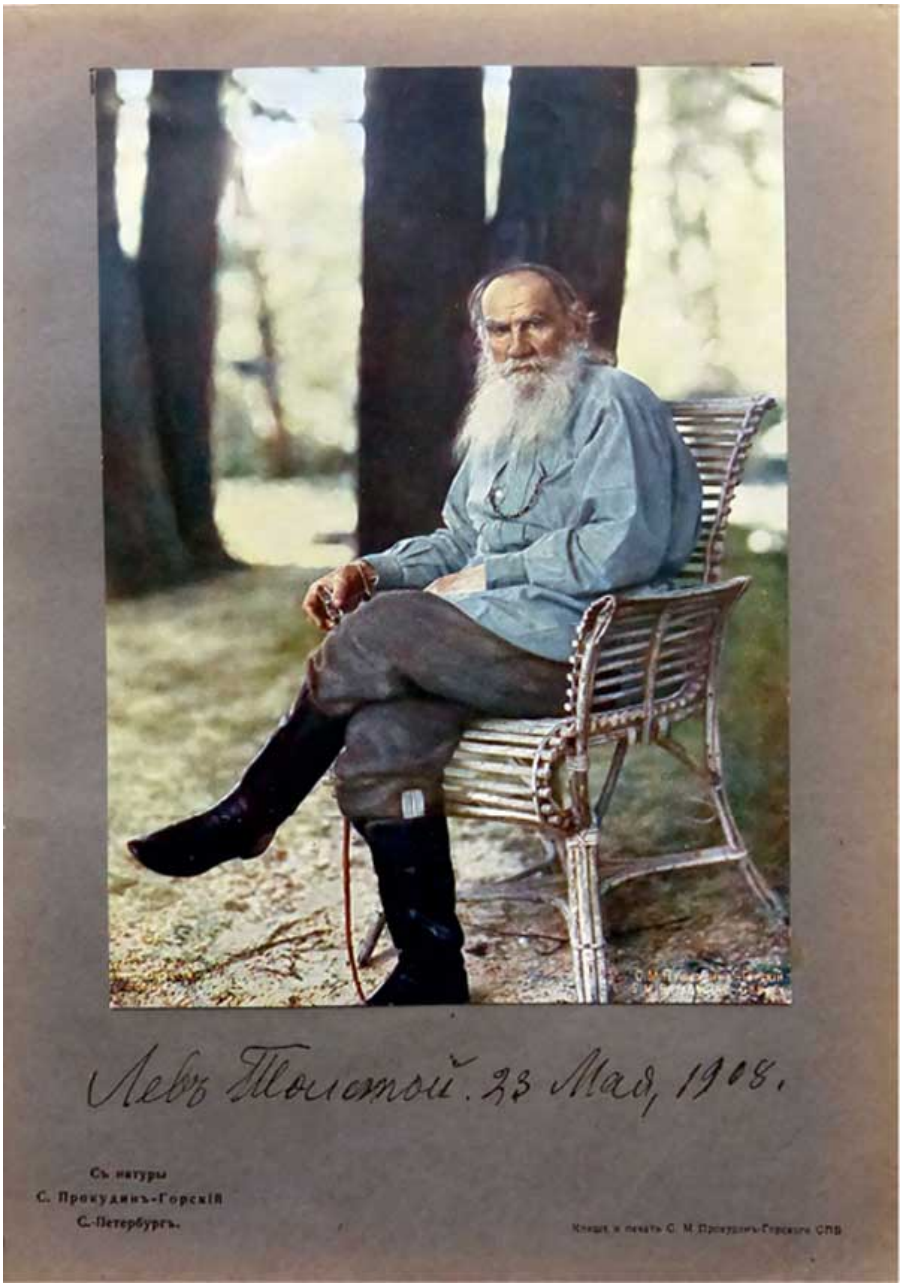
В январе 1907 г. в экспедиции Русского географического общества по наблюдению солнечного затмения в Туркестане вместе с Прокудиным-Горским (он состоял членом общества с 1900 г.) участвовали: профессор, астроном Федор Иванович Блумбах; сын Д. И. Менделеева, организовавшего поездку, Василий Дмитриевич Менделеев; доктор физики, академик Николай Григорьевич Егоров; механик Главной палаты мер и весов, конструктор метрологических приборов Иоганн Альбертович Кварнберг; физик, профессор Варшавского и Московского университетов Борис Вячеславович Станкевич; петербургский врач Василий Михайлович Фатьянов. Из-за густой облачности затмение снять не удалось. Об экспедиции, о новизне и сложности съемки такого небесного явления Прокудин-Горский написал в одной из передовых статей. Но о постигшей его неудаче и ее причинах сообщения не было. В ту поездку он с увлечением снимал памятники культуры Бухары и Самарканда, этнографию Туркестана.

В 1907 г. по делам предприятия тестя он был на Урале. Хотя фотографирование не было специальной задачей поездки, Прокудин-Горский израсходовал захваченные на всякий случай кассеты и даже воспользовался помощью местного фотографа в маленьком местечке – так увлекли его окружающие красоты. Прокудин-Горский заметил, что зажиточные крестьяне весьма охотно фотографировались за деньги; кулаки снимались редко, и очень немногие. Места, которые он посетил, отличались

зажиточностью: во многих селах было до четырех церквей. До ста человек ежедневно подходили к нему с просьбой снять портрет, каждый с удовольствием заплатил бы полтинник за карточку кабинетного формата, что являлось очень хорошей ценой. «Кабинетный формат» пришел на смену формату фотографической визитки: изображение размером 10×14 см, наклеивалось на картон размером 16×18 см, в портрете стало возможным показать окружающую среду. Ею, как правило, служила бутафорская мебель ателье и рисованные фоны (например, в екатеринбургском заведении Вениамина Леонтьевича Метенкова (1857–1933) были: зимний пейзаж для съемки в шубах, пейзажи с охотой на птиц, с рыбалкой, лодки, гамак, качели и др.).

Сам Прокудин-Горский не занимался заказной портретурой. В той поездке он сделал единственное исключение, сняв групповой портрет семьи, в которой прожил неделю. Разговор о заработке на портретной фотосъемке в зажиточных деревнях им был затеян для того, чтобы подтолкнуть провинциальных фотографов не дожидаться клиентов в городских ателье, а скорее собираться в дорогу (1907, № 8).

В 1908 г. по случаю 80-летия великого русского писателя Льва Николаевича Толстого Прокудин-Горский сделал более 15 снимков в Ясной Поляне, в том числе ставший широко известным портрет.



Л. Н. Толстой в Ясной Поляне. Журнал «Фотограф-Любитель». 1908. № 9

Съемка производилась в 17.30 после прогулки писателя верхом, сидел он в густой тени от дома, задний план был освещен ярким солнцем. Экспозицию пришлось увеличить до 6 сек. (включая время передвижения кассеты). Съемка была произведена один раз, кассета с тремя негативами сразу доставлена в Москву,

где производилась дальнейшая обработка. Эта работа сделала Прокудина-Горского еще более популярным. Известны также два портрета Шаляпина в сценических костюмах Мефистофеля и Бориса Годунова (1915). Та съемка предположительно была организована другом С. М. Прокудина-Горского Э. А. Старком. Негативы ее бесследно исчезли, но портреты были напечатаны сразу в нескольких изданиях и таким образом сохранились до наших дней.

В 1908 г. в продажу поступили «открытые письма в натуральных цветах» по фотографиям с натуры С. М. Прокудина-Горского. Вышло 90 сюжетов по цене 10 коп. за письмо. Фотографиями Прокудина-Горского были проиллюстрированы книги Платона Григорьевича Васенко «Бояре Романовы и воцарение Михаила Федоровича» (СПб., 1913), Василия Тимофеевича Георгиевского «Владимир, Суздаль, Переславль-Залесский (путеводитель)» (СПб., 1913), Александра Ивановича Воейкова «Русский Туркестан» (1914), Владимира Николаевича Сементовского «В стране скал и озер (Финляндия)» (СПб., 1914), Андрея Николаевича Краснова «Южная Колхида» (Петроград, 1915), «Начальное землеведение: курс географии для млад. кл. на примерах преимущественно из природы России, применительно к нов. программам М-ва нар. просвещения с приложением очерков Родиноведения и Краткого обзора частей света // сост. А. Ященко (Петроград: Типо-лит. «Энергия», 1916).

В 1909–1916 гг. Прокудин-Горский объехал значительную часть России. Для осуществления проекта «Вся Россия» императором Николаем II был выделен специальный железнодорожный вагон, для работы на водных путях – два парохода, большой и поменьше, с командой, моторная лодка, а также автомобиль «Форд» для трудных дорог. Но все съемки Прокудин-Горский проводил на собственные средства. Покровительствовали Прокудину-Горскому великие князья Константин Константинович и Михаил Александрович Романовы, некоторые прошения Прокудин-Горский адресовал супруге Николая II, императрице Александре Федоровне Романовой. Мария Федоровна Романова организовала первую встречу Прокудина-Горского с Николаем II; пригласила фотографа для съемок на императорскую виллу под Копенгагеном в октябре 1908 г. 3 мая 1909 г. в Царском Селе состоялась личная встреча Прокудина-Горского с Николаем II, на которого зрелище произвело очень сильное впечатление (автором были специально подобраны снимки закатов, снежных ландшафтов, крестьянских детей, цветов «в возрастающем по эффектности порядке»). В перерыве фотографу удалось заинтересовать императора своим

проектом по съемке достопримечательностей России. В результате ему было предоставлено право повсеместной съемки. За десять лет предполагалось снять 10 тысяч негативов.

В реализацию проекта «Вся Россия» оказались втянуты многие современники. Научное содействие в организации фотоэкспедиции оказывали профессор, глава Императорской археологической комиссии Николай Иванович Веселовский; профессор, директор Археологического института Николай Васильевич Покровский; в проведении экспедиций по поручению царя в 1909–1915 гг. содействовал министр путей сообщения Сергей Васильевич Рухлов. Самый богатый чердынский купец, зверопромышленник и меценат Николай Петрович Алин принимал Прокудина-Горского в Чердыне в мае – июне 1913 г. (фотограф снял его большую коллекцию чучел зверей и птиц), тогда же Прокудин-Горский останавливался у пермского губернатора Ивана (Мячеслава) Францевича Кошко. Принц, член Государственного совета генерал-адъютант Александр Петрович Ольденбургский принимал Прокудина-Горского на созданном им курорте в Гаграх. Летом 1915 г. Прокудин-Горский гостил и производил съемки в имении педагога и естествоиспытателя Александра Леонидовича Ященко в Нижегородской губернии. Известный уральский фотограф Вениамин Леонтьевич Метенков сопровождал Прокудина-Горского в экспедиции по р. Исете. Проводником по Ростову Великому был ученый и художник, хранитель Ростовского музея Иван Александрович Шляков.

География экспедиций Прокудина-Горского:

1909 г. – по Мариинской водной артерии от Петербурга до Волги; осенью – по Северному Уралу.

1910 г. – два путешествия по Волге от истоков до Нижнего Новгорода; летом – по Южному Уралу.

1911 г. – Кострома, Ярославская губерния, Бородино; осенью – по Закаспийской области и Туркестану (два раза).

1912 г. – Кавказ (два раза), Муганьская степь; по Камско-Тобольскому водному пути; по местам, связанным с Отечественной войной 1812 г., от Малоярославца до Вильны; Рязань, Суздаль, р. Ока (строительство Кузьминской и Белоомутовской плотин).

Фотограф рассчитывал, что созданная им уникальная коллекция будет использована для иллюстрации предмета «Родиноведение». Математик, академик Императорской академии наук, председатель Ученого комитета Министерства народного просвещения Николай Яковлевич Сонин дал положительное заключение о целесообразности использования в учебных целях коллекции Прокудина-Горского. В 1910 г. была создана

Междуведомственная комиссия при Ученом комитете Министерства народного просвещения по приобретению коллекции в государственную казну. Председателем комиссии был назначен русский и советский ученый-физик, член-корреспондент Петербургской академии наук Орест Данилович Хвольсон. В комиссию входил упомянутый выше А. Л. Ященко; в переговорах о приобретении принимали участие министр народного просвещения Лев Аристидович Кассо, управляющий Русского музея императора Александра III Великий князь Георгий Михайлович Романов, премьер-министр России Петр Аркадьевич Столыпин. Однако покупка по неизвестным причинам не состоялась. Возможно, что на исход дела повлияло убийство П. А. Столыпина в сентябре 1911 г.

У Прокудина-Горского было две мечты: запечатлеть в цветной фотографии всю необъятную и прекрасную Родину и сделать коллекцию доступной самой широкой публике, начиная с младшего школьного возраста. Но и коммерческую составляющую нельзя было игнорировать: реализация просветительских идей фотографа требовала весьма существенных вложений (стоимость каждого снимка равнялась 10 руб.). Для продолжения работ требовалось найти инвесторов. И Прокудину-Горскому удалось заинтересовать крупных меценатов. В январе 1913 г. он учредил «товарищество на вере» «Торговый дом С. М. Прокудин-Горский и К⁰», вкладчиками которого стали фабрикант и заводчик Тарас Васильевич Белозерский; управляющий торгового дома Г. Питоева в Баку Давид Иванович Лианозов; крупный нефтепромышленник Степан Георгиевич Лианозов; московский купец Иван Андреевич Меликов; князь, владелец нефтяных промыслов в Баку Николай Александрович Челокаев; доверенное лицо нефтепромышленников Манташевых Иван Михайлович Шадинов.

В марте 1914 г. начало свою деятельность созданное Прокудиным-Горским Акционерное общество «Биохром», предлагавшее услуги по цветной фотографии; ему была передана вся собственность «Торгового дома». А Прокудин-Горский увлекся цветной киносъемкой и совместно с Сергеем Олипиевичем Максимóвичем (1876–1941) получил патент на это изобретение. Затем изобрел киноаппарат для цветной съемки. Летом 1914 г. оборудование было построено во Франции, но дальнейшему развитию проекта помешала Первая мировая война. Прокудину-Горскому пришлось расстаться со своим специально оборудованным вагоном и заниматься цензурой зарубежных кинолент да обучением аэросъемке русских летчиков.

Летом 1916 г. состоялась его последняя поездка по России – в

Мурманск и на Соловецкие острова. Прокудин-Горский снимал южный участок Мурманской железной дороги и лагеря австро-германских военнопленных. Цель съемки секретных объектов неизвестна.

В 1918 г. он участвовал в создании Высшего института фотографии и фототехники. Типография на Б. Подъяческой, 22, выполняла заказы нового правительства. 19 марта 1918 г. в залах Зимнего дворца прошла последняя публичная демонстрация коллекции Прокудина-Горского, организованная Дмитрием Ильичом Лещенко, возглавлявшим в то время Петроградский кинокомитет. В августе 1918 г. по поручению Наркомпроса Прокудин-Горский отправился в командировку в Норвегию для закупки проекционного оборудования для начальных школ. Командировочное удостоверение для его выезда за границу, как председатель Совета ВИФФ, подписал его первый ректор Александр Александрович Поповицкий. Командировка превратилась в эмиграцию. Начавшаяся Гражданская война делала невозможными дальнейшие занятия цветной фотографией в России. Есть мнение, что на решение покинуть Россию повлиял расстрел царской семьи. Прокудин-Горский не мог не думать о возможном будущем своих троих детей. Из Норвегии он переехал в Англию, а в 1921 г. – в Париж.

В 1920(21) г. он женился на своей помощнице Марии Федоровне Щедриной (1883–1969), у них родилась дочь Елена (1921–1994, Париж). В начале 1920-х гг. Прокудин-Горский писал статьи для Британского журнала по фотографии (British Journal of Photography). В Ницце работал с братьями Люмьер. Фотоателье в Париже он назвал в честь младшей дочери «Ёлкой». И дети от первого брака, и первая жена в 1923–1925 гг. смогли выехать во Францию. В организации отъезда членов семьи Прокудина-Горского оказал помощь видный советский государственный деятель академик Николай Петрович Горбунов; возможно, не без его участия был организован и вывоз авторской коллекции (проекционный аппарат вывезти не удалось). Как и когда это произошло, неизвестно. Но с 1931 г. начался показ коллекции соотечественникам-эмигрантам.

Занимаясь просветительской деятельностью во Франции, Прокудин-Горский считал особенно необходимым показать красоту России молодежи, которая или не помнила ее, или вовсе не видела. В 1931–1936 гг. Прокудин-Горский сотрудничал в газете «Возрождение», одним из редакторов которой был русский поэт, художественный критик и организатор художественных выставок Сергей Константинович Маковский.

Вид на водопад Кивач, р. Суна. Отдел коллекции «Мурманская железная дорога»

Сыновья Михаил и Дмитрий тоже стали фотографами. В середине 1930-х гг. возникла идея снять во Франции проект, аналогичный российскому. Инвесторов не нашлось. Частично идею реализовал Михаил, сняв коллекцию портретов французских женщин в национальных костюмах. Скончался С. М. Прокудин-Горский в Париже через несколько недель после освобождения города союзными войсками и был похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

Основные сюжетные группы коллекции С. М. Прокудина-Горского

Сюжеты (жанры)	Кол-во фото
Городские и сельские виды	715
Пейзажи	447
Виды храмов, часовни, кресты	289
Интерьеры храмов, заводов, музеев, репродукции икон и фресок	264
Портреты индивидуальные	48
Жанровые сцены	40
Портреты групповые	35
Цветы	20
Предметная съемка на открытом пространстве (утварь, продукция)	17
Памятники, стелы	16
Итого:	**1891**

Не все фотографии хорошо сохранились: во время оккупации, по свидетельству внучки фотографа, пластины были сложены в сыром подвале. В 1948 г. уцелевшая часть коллекции Прокудина-Горского была куплена у его наследников Библиотекой конгресса США, а с 2001 г. стала доступной широкой публике в сети интернет. Совмещение было произведено по отсканированным файлам. В отдельных случаях при совмещении требовалось специальное программное обеспечение и ретушь в местах смещения разноцветных контуров движущихся объектов. Полноцветные изображения никакой дальнейшей обработке (цветокоррекции или ретуши) не подвергались. Размер цифровых вариантов близок к квадрату: 3800×3100 пикселов.

Земский мост у водопада Кивач. Отдел коллекции «Мурманская железная дорога»

В коллекции, представленной на сайте Международного научного проекта «Наследие С. М. Прокудина-Горского», 1869 фотографий. Из них более всего снимков сделано в Тверской области (149), на территории Узбекистана (141) и Грузии (139); по одной фотографии в Киеве, Ставропольском крае и Северной Осетии. В Библиотеке конгресса США 2606 снимков, цветные не все. Полная база данных цветных изображений Прокудина-Горского на сегодня составляет 1902 снимка. Коллекция представляет собой неоспоримую и неоценимую не только художественную, но документально-историческую ценность. Однако описания многих снимков по различным причинам оказались неточными, а то и перепутанными. Исследователи проводят кропотливую работу по восстановлению оригинальных авторских названий.

По пути к Саткинскому заводу. Близ р. Сатки. Отдел коллекции «Урал»

Практически все фотографии Прокудина-Горского объединены темами красоты: природы, архитектуры, инженерных сооружений человеческой мысли. По изображенным сюжетам они достаточно просто разделяются на группы. Мы выделили десять сюжетных групп и расположили их в порядке убывания по количеству фотографий. Некоторые файлы имели описание, но изображения отсутствовали, поэтому итоговая цифра незначительно отличается от названной выше.

Железнодорожный мост через р. Онда. Отдел коллекции «Мурманская железная дорога»

Пейзажи – изображения природы без объектов деятельности человека (у автора они обыкновенно называются этюдами), а также сельскохозяйственные угодья вроде «Поля хлопка в Николаевке» или «Чайные плантации в Чакви» (отдел коллекции «Кавказ»).

Наличие инженерного сооружения для нас, как и для фотографа, позволяет классифицировать такие виды как городские или сельские. Например, «Этюд у водопада Кивач» – пейзаж, а «Земский мост у водопада Кивач» – вид.

Старая Ладога. Церковь Иоанна Предтечи на Малышевой горе. 1909. Отдел коллекции «Мариинский водный путь»

Названия, данные автором, подчеркивают значимость главного объекта изображения и точно определяют его жанр. Об отличии вида местности от пейзажа очень точно высказался искусствовед Б. Балаш в книге «Кино. Становление и сущность нового искусства» (1968): «Как из *местности* получается *пейзаж*? Не каждое частичное изображение природы можно безо всяких рассматривать как пейзаж. Пейзаж обладает своим настроением, которое возникает лишь при участии субъекта, человека. Настроение – это чувство художника, а не землепашца. <…> Душа природы – это собственно наша душа». В этой связи нельзя не отметить восхищение фотографа тем, что он видел вокруг, будь то картина нетронутой природы (ле́са, реки, пруда) или прорезавшие ее железнодорожные рельсы и мосты.

Виды храмов – изображения, в которых главным объектом является храмовая постройка, что отражается в названии. Храмы и монастыри зачастую присутствуют как один из объектов на общем плане в городских и сельских видах; в этом случае в названии значится место и культовое сооружение.

Ржев. Князь-Федоровская сторона с церковью Покрова Пресвятой Богородицы. Отдел коллекции «Район Волги»

Портретных изображений у Прокудина-Горского немного. Изображение человека на общем плане мы относим к пейзажам или видам. Снимки людей за работой представляют собой жанровые сцены, и здесь действие обозначено в названии: «Крестьянка мнет лен». Мы знаем, что при выдержке в 1 сек. объекту, чтобы не быть смазанным, приходится замирать, т. е. позировать. Вынужденный во времена Прокудина-Горского прием съемки использовался в советской фотожурналистике вплоть до 1960-х гг., но уже намеренно. Кадр с человеком, застывшим в определенной фазе трудового процесса, показывал только эту фазу, но не процесс, требующий физических усилий.

Изображения людей, открыто позирующих Прокудину-Горскому, можно классифицировать как портреты.

Крестьянка мнет лен. Отдел коллекции «Урал»

В конце XIX в. фотографов интересовало преимущественно крестьянство; истоком этого явления стали традиции русской реалистической живописи: художники-передвижники черпали вдохновение в картинах русской деревни и крестьянского труда, именно крестьяне служили символом народности. Хотя уже в 1880-х гг. начал набирать силу рабочий класс, его представителей фотографы практически не снимали. Редко попадали в объектив и ландшафтные изменения, вызванные промышленным строительством. Прошло два десятка лет, и эти сюжеты в коллекции Прокудина-Горского едва не потеснили «крестьянские», что неудивительно, если вспомнить начало его трудовой деятельности, профессию и призвание тестя. В 1861 г. выпускник Горного института А. С. Лавров, впоследствии тесть Прокудина-Горского, на сталепушечной фабрике г. Златоуст начинал трудовую деятельность в должности приемщика орудий, а затем стал основателем крупнейшего производства.

Эмир Бухарский. Бухара. Отдел коллекции «Туркестан»

Однако фотограф далек от того, чтобы делать акцент на социальность явлений (тяжелые условия труда, бедность трудового люда), что было свойственно нижегородскому мастеру М. П. Дмитриеву. Объектив Прокудина-Горского фиксировал только факт существования определенной отрасли производства. Можно предположить, что рабочие Салютинских копей в Туркестане угнетены и обездолены. Однако погонщики нагруженных верблюдов не только довольно улыбаются, но и держатся с достоинством.

Дым из заводских труб еще не свидетельствовал об экологических проблемах. Прием противопоставления «старого» и «нового» (вроде того, что трактор потеснил лошадь) в употребление еще не вошел. Поэтому в кадрах у Прокудина-Горского так органично уживались современное промышленное производство и храмовые сооружения, причем храмы зачастую господствовали не только изобразительно (композиционно, по размеру, по цвету), но и по смыслу.

Группа рабочих на сборе чая. Гречанки. Отдел коллекции «Кавказ»

Есть примеры предметной съемки на открытом пространстве. Есть также интерьерная съемка в храмах, заводах, музеях. В этом случае использовался свет из окон, дневной, достаточно яркий. В интерьерах могла быть сделана и предметная съемка экспонатов музея, и репродукционная съемка икон и фресок. Нечасто, но можно видеть изнутри помещения фабрик. Все эти сюжеты по условиям освещения мы относим к интерьерной съемке. Равно ощутимо передается фактура тканей, серебра, дерева.

В выборе сюжетов съемки легко просматривается специфика местности и впечатлительность путешественника-фотографа. В Туркестане он восхищен мечетями, снимает их много – и на общих планах, и на крупных, и в деталях мозаичных стен. В той же серии для жителя европейской части страны есть уличная экзотика и местные типы: шашлычная, чайхана, торговцы дынями, лепешками, материями, меняла, нищие, водонос, плотник.

На реке Чусовой Прокудин-Горский впечатлен пейзажами, в этой серии преобладают виды с названием «Камень Олений», «Камень Омутной» и т. д.

Формовка художественного литья (Каслинский завод). Отдел коллекции «Урал»

Большое количество храмов было снято в Ростове Великом. Очень часто верх храма или колокольни оказывались обрезанными рамкой кадра: «Вход в Успенский Старицкий монастырь» (Старица), «Борисоглебский мужской монастырь» (Торжок, отдел коллекции «Район Волги»). Высокие строения помещались в квадратный формат целиком только на общих планах. В интерьерах Ростовского музея Прокудиным-Горским были сняты 30 экспонатов. В видовых съемках довольно много воды рек и озер. В озерной глади отражаются горы, облака и монастыри, но специально за отражениями Прокудин-Горский не охотился.

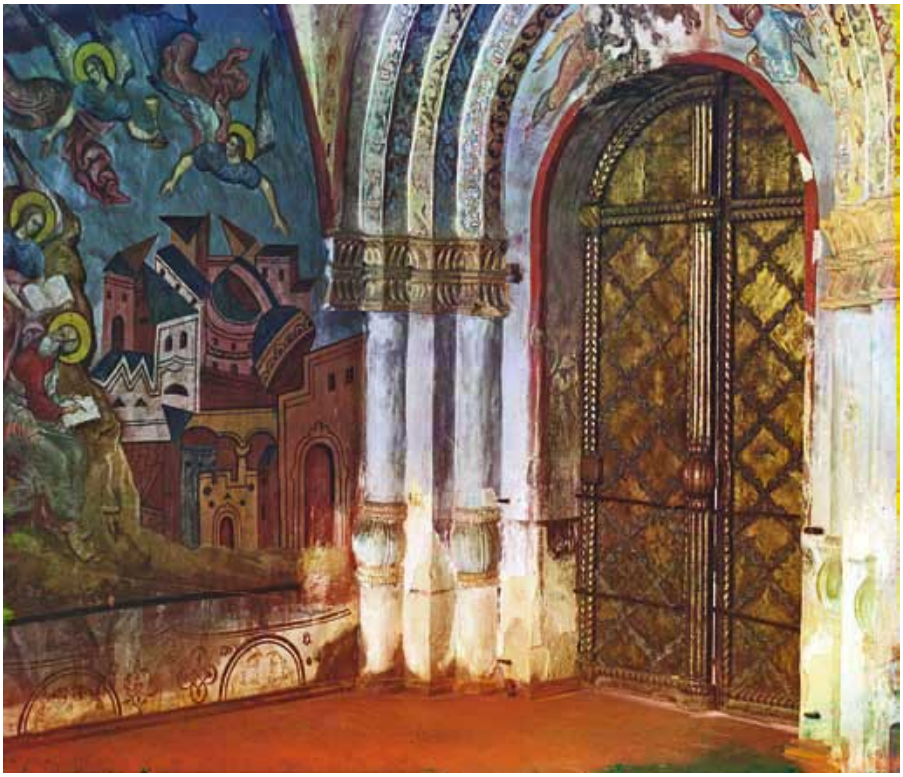
На Салютинских копях. Голодная степь. Отдел коллекции «Туркестан»

В путешествиях он проводил примерно половину года – с весны до осени. Снимки сделаны по большей части в солнечную погоду (если и в облачную, то не пасмурную); есть пейзажи с закатным солнцем. Небо однотонно голубое или с проработанными облаками. Потерянных деталей в светлых участках изображения у него нет, хотя разные условия освещения в Крыму или Тверской области, на Урале или в Туркестане требовали и разной экспозиции. Некоторые пейзажи, кажущиеся на первый взгляд очень простыми, вроде «Лесной дороги около Кыштыма», на самом деле свидетельствуют о высоком мастерстве Прокудина-Горского: в солнечный день, когда сильна разница между светом и тенью, легко ошибиться в экспозиции и потерять детали либо в света́х, либо в тенях; у Прокудина-Горского и в этих случаях все детали на всех планах различимы. То же можно видеть в портрете продавца помидоров: половина кадра освещена ярким солнцем, другая половина – в густой тени, но мельчайшие детали читаются во всем кадре. Более того, герой одет в белые чалму и рубаху, и на ярком солнце в них нет пересвета. Видно, что фотограф намеренно использовал светотень и поставил

своего персонажа на ее границу.

Общий вид Златоустовского завода и собор во имя Трех Святителей. Златоуст. Отдел коллекции «Урал»

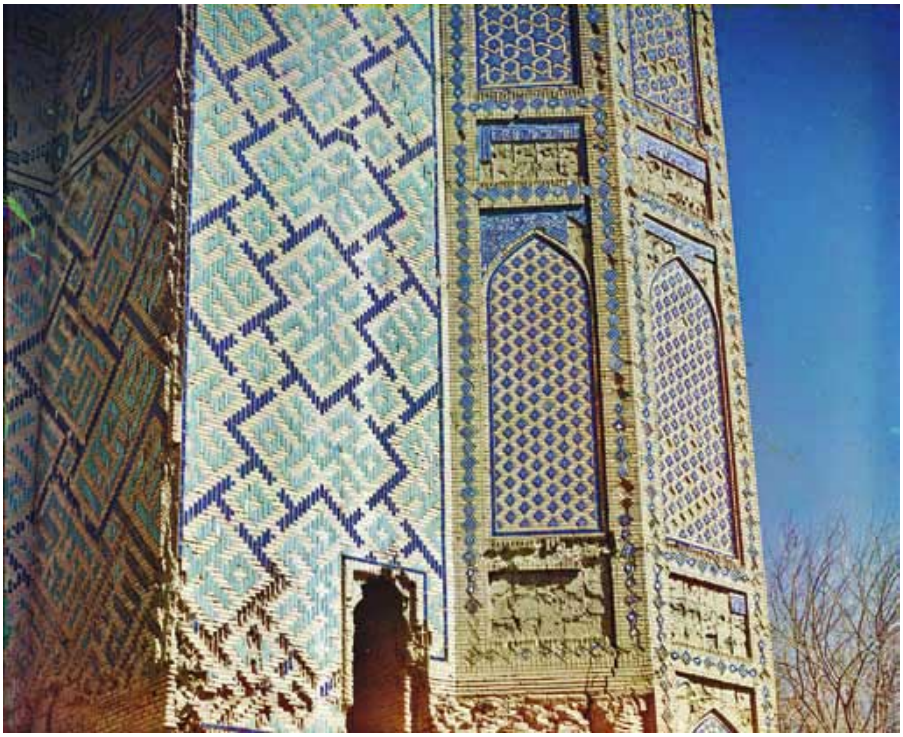
Удивительна читаемость деталей на видовых снимках, значительная глубина резкости от первого до дальнего плана. Когда есть возможность, Прокудин-Горский использует верхнюю точку съемки, поднимаясь на колокольни, городские валы и горы.



Место заточения князей Воротынских. Кирилло-Белозерский монастырь. 1909. Отдел коллекции «Мариинский водный путь»

Некоторые царские подарки. Горицкий монастырь. 1909. Отдел коллекции «Мариинский водный путь»

Столярный цех для выделки ножен при Златоустовском заводе. Отдел коллекции «Урал»



Часть левого минарета. Биби-Ханым. Самарканд. Отдел коллекции «Туркестан»

Съемки внутри русских храмов сложны по условиям освещения, но если иконостас в золоте, золото сверкает и в кадре Прокудина-Горского.

На редких зимних кадрах, как «Наблюдение солнечного затмения 1.01.1907 г. близ станции Черняево в горах Тянь-Шаня над Салюктинскими копями» чувствуется мороз и ветер; цветы в дер. Турово, где у Прокудина-Горского была дача, дышат росою и туманами, а силуэт парусника на Соловецких островах выдает в путешественнике и ученом его поэтическую натуру.

Шашлычная. Отдел коллекции «Туркестан»

Первая биография Прокудина-Горского изложена Р. Оллсхаузом в книге «Фотографии для царя» (1980). Не все сведения в ней оказались точны. С. П. Гаранина, профессор кафедры книговедения Московского государственного университета культуры и искусств, автор еще одной биографии Прокудина-Горского, опиралась на надежные источники: Записки ИРТО, личный архив С. М. Прокудина-Горского и его сыновей и др. документы. Исследованием творчества фотографа занимаются В. В. Минахин, заместитель директора по науке научно-реставрационного центра «Реставратор-М», санкт-петербургский искусствовед А. В. Носков и создатель сайта «Цветные фотографии С. М. Прокудина-Горского (1902–1915)» С. Прохоров. С 2003 по 2014 г. было снято семь документальных фильмов, посвященных Прокудину-Горскому.

Камень Дыроватый, р. Чусовая. Отдел коллекции «Камско-Тобольский водный тракт»

Первая после цифрового сканирования выставка Прокудина-Горского «Империя, которой была Россия», организованная Библиотекой конгресса США, состояла из 122 фотографий (2001). 1902 фотографии были показаны на выставке «Достопримечательности России в натуральных цветах: весь Прокудин-Горский (1905–1916)» в Государственном музее архитектуры в Москве (ноябрь 2003 г. – февраль 2004 г.). С 2010 г. открыта постоянная экспозиция в г. Киржач. Фигура российского ученого-фотографа продолжает вызывать неизменный интерес исследователей и их аудитории.

Вход в Борисоглебский мужской монастырь. Торжок. Отдел коллекции «Район Волги»

Лесная дорога около Кыштыма. Отдел коллекции «Урал»

Грузин, торговец помидорами. Близ Сочи. Отдел коллекции «Кавказ»

По р. Сим. Отдел коллекции «Урал»

Вид на Тобольск. Отдел коллекции «Камско-Тобольский водный тракт»

Сирень. С.-Петербургская губ., Лужский уезд, Турово. Отдел коллекции «Разное и этюды»

Монастырское судно. Соловецкие острова. Отдел коллекции «Мурманская железная дорога»

Восхищает не только качество сохранившейся части коллекции, но и отношение фотографа к Родине, к своему призванию, безраздельная преданность фотографии, широта кругозора и разносторонность интересов, самоотверженность и энтузиазм. Удивительно актуальным воспринимается суждение С. М. Прокудина-Горского о фотографическом образовании, высказанное более ста лет назад: «…с понятием о фотографии связано представление о чем-то таком, чему нет никакой необходимости серьезно учиться, а достаточно купить „Кодак“ или любую другую камеру, и вопрос разрешен. <…> К счастью, это „чиканье“ различными аппаратами ничего общего с фотографией не имеет. Я могу уподобить это занятие такому занятию химией, когда без всякой теоретической подготовки и вообще даже без элементарного знания предмета мальчик, накупивший различных реактивов, колб и реторт, начинает делать опыты. В результате получается порча реактивов и посуды – и больше ничего. <…> Легкая и дешевая популяризация сильно повлияла на серьезность взглядов и много способствовала отношению к фотографии, как к забаве „в свободное от занятий время“» (1909, № 6). Правда, служа забавой массе, фотография

отвлекала массу от вредных забав. Прокудин-Горский считал необходимым преподавание основ фотографии уже в средней школе, причем как в мужской, так и в женской. В каждой специальности фотография найдет применение и принесет безусловную пользу, рано или поздно она непременно станет одной из обязательных наук…

Иконостас Троицкого собора в г. Ялуторовске. Отдел коллекции «Камско-Тобольский водный тракт»

В Италии. 1909 г.

На дрезине у Петрозаводска на Мурманской железной дороге.

1916 г. С. М. Прокудин-Горский в сопровождении чиновника ж/д ведомства, сзади – пленные австрийцы

Часовня для водоосвящения в селе Девятины. 1909 г.

Пильщики на Свири

Город Кириллов. Вид с горы Мауры. 1909 г.

Крестьянские девушки (Нижняя Торопня, река Шексна). 1909 г.

Общий вид Горицкого монастыря

Группа детей. 1909 г.

Знаменательные даты и события, связанные с фотографической деятельностью С. М. Прокудина-Горского

30 августа 1863 г. – Рождение С. М. Прокудина-Горского.

1897 г. – Доклады о результатах фотографических опытов V отделу Императорского русского технического общества (ИРТО), образованного в 1874 г. Публикация брошюры «О фотографировании моментальными ручными камерами».

1898 г. – Первое в России выступление по теме цветной фотографии. Членство в V отделе ИРТО. Доклад на тему «О фотографировании падающих звезд». Демонстрация снимков-репродукций с картин художников XVII–XVIII вв., написанных маслом. Публикация брошюр «О печатании (копировании) с негативов» и «О проявителе и о проявлении броможелатиновых пластинок». Открытие курсов практической фотографии.

1900 г. – Демонстрация черно-белых фотографий на Парижской выставке. Членство в Русском географическом обществе (РГО).

1901 г. – Открытие фотоцинкографической и фототехнической мастерской в Санкт-Петербурге, на Б. Подъяческой, 22.

1902 г. – Обучение цветной фотографии у профессора А. Мите в Высшей политехнической школе в Шарлоттенбурге.

1903 г. – Публикация брошюры «Изохроматическая съемка моментальными ручными камерами. С указанием чувствительных к цветам пластин (изопластин)».

Август – сентябрь 1903 г. – Первые цветные снимки сделаны в поездке по Финляндии, в районе Выборга и Сайменского озера.

1904 г. – Съемки в Дагестане, на Кавказском побережье, в Лужском уезде, вокруг дачи в дер. Турово.

1904–1905 гг. – Съемки на театре военных действий Русско-японской войны.

1905 г. – Съемки в Лужском уезде, в Киеве, Крыму, Малороссии и на Кавказе. Подготовка к печати альбома «Русско-японская война». Получение патента на авторский метод трехкратного фотографирования.

1906 г. – Начало редакторской деятельности в журнале «Фотограф-Любитель». Публикация руководства «Фотография в натуральных цветах». Работа в Европе. Выступление на конгрессе

по прикладной химии в Риме. Посещение производства братьев Люмьер в Лионе. Золотая медаль «За снимки в красках непосредственно с натуры» на международной выставке в Антверпене и жетон «за лучшую работу» на выставке Photo Club в Ницце. Съемки в Туркестане.

1907 г. – Первые съемки на Урале.

1908 г. – Участие в Международной фотографической выставке в Москве. Съемки Л. Толстого в Ясной Поляне. Участие в выставке достижений русской фотографии в Императорской академии художеств. Серебряная медаль на Международной выставке в Киеве. Выпуск первых «открытых писем» с негативов Прокудина-Горского.

1909 г. – Преподавание фотохимии и фотографии в Технологическом институте императора Николая I. Первая демонстрация цветных снимков императору Николаю II. Участие в VII Международном конгрессе по прикладной химии в Лондоне. Серебряная медаль на Международной фотографической выставке в Дрездене. Съемки Мариинского водного пути и промышленной части Урала.

1910 г. – Первый официальный просмотр Николаем II фотографий Мариинского водного пути и промышленного Урала. Съемки по Волге от истоков до Нижнего Новгорода, съемки Южного Урала. Создание комиссии по приобретению коллекции в государственную казну. К декабрю изготовлены **1300** негативов достопримечательностей России.

1911 г. – Очередной показ коллекции Николаю II. Съемки первого цветного кинофильма о Туркестане. Фотосъемки в местах, связанных с Отечественной войной 1812 г., в Ростове, Владимире, Переславле, Александрове, Костроме, Закаспийской области. Юбилейная выставка в Царском Селе. К декабрю изготовлены **2200** негативов достопримечательностей России.

1912 г. – Съемки в Батуми и Чакве, по Камско-Тобольскому водному пути, в Чердыне и Ныробе; в местах, связанных с Отечественной войной 1812 г.; в Рязани, Суздале, на Кузьминской и Белоомутовской плотинах, на Кавказе.

1913 г. – Учреждено «товарищество на вере» «Торговый дом С. М. Прокудин-Горский и К°». Съемки хивинского хана; цветная фото– и киносъемка торжеств по случаю 300-летия Дома Романовых. Последняя запись в дневнике Николая II о демонстрации ему цветных диапозитивов Прокудина-Горского. Получение патента на изобретение цветного кинематографа. Демонстрация коллекции в одном из крупнейших театров Парижа. К декабрю изготовлены **3350** негативов и **1000** позитивов для проекции.

1914 г. – Организация АО «Биохром», предлагавшего услуги по цветной фотографии. Работа в Париже над созданием киноаппаратуры. Экспериментальная цветная киносъемка «Высочайший выход в Кремле».

1915 г. – Фотосъемка Шаляпина в театральных костюмах. На базе АО «Биохром» организована студия «Биофильм».

1916 г. – Съемки цветного фильма «Покоренные турецкие города Байбурт, Мамахатун и Эрзизян и посещение их великим князем Николаем Николаевичем». Сохранилась черно-белая копия фильма. Фотосъемка по Мурманской железной дороге и на Соловецких островах.

1917 г. – Открытие в Петрограде лаборатории Прокудина-Горского для изготовления светочувствительных пластин для снабжения ими лазаретов и фронта действующей армии.

12 и 19 марта 1918 г. – Последние сеансы демонстраций цветных диапозитивов Прокудина-Горского «Чудеса фотографии», устроенные Народным комиссариатом просвещения.

1918 г. – Работа в совете Высшего института фотографии и фототехники (ВИФФ) в Петрограде. Эмиграция.

1919 г. – Работа в Норвегии. Приглашение для работы в Англии. Переезд в Англию.

1920 г. – Работы по изготовлению первого цветного фильма за рубежом. Поездка на юг Франции для съемок бессюжетного цветного фильма. Написание статей для Британского журнала по фотографии.

1921 г. – Демонстрация цветного фильма экспертам и журналистам в Лондоне. Переезд в Ниццу, где для Прокудина-Горского начато строительство небольшой кинофабрики. Учреждение фирмы «Ёлка». Открытие фотолаборатории в Париже.

1931 г. – Вероятное время вывоза коллекции Прокудина-Горского из СССР – осень или начало зимы.

1935 г. – Съемки последних цветных фотографий: двух портретов младшей дочери Елены.

8 марта 1936 г. – Последнее сообщение в прессе о публичной демонстрации диапозитивов Прокудина-Горского.

1943 г. – Прокудин-Горский помещен в «Русский Дом» (дом престарелых) в Сент-Женевьев-де-Буа.

27 сентября 1944 г. – Кончина Прокудина-Горского.